ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

1986 2

В Союзе кинематографистов СССР

В Союзе кинематографистов СССР состоялся IV пленум правления Союза кинематографистов СССР. С докладом «Творческие задачи мастеров кино в свете решений апрельского и октябрьского (1985 г.) Пленумов ЦК КПСС, проблем ускорения социального и научно-технического прогресса» выступил первый секретарь правления Л. Кулиджанов. Остановившись на перспективах той обширной работы, которая предстоит кинематографистам по реализации в жизнь важнейших партийных документов, он подчеркнул, какую огромную ответственность налагают на художников кино выдвинутые перед ними серьезнейшие задачи. Значительно повысить качество создаваемых фильмов, эффективность их влияния на зрителя — об этом должны думать сегодня каждый член кинематографического союза и все мы вместе в поисках оптимальных путей усиления идейной роли и социальной действенности искусства экрана, отметил докладчик.

(Продолжение см: «События, факты, хроника»)

ИСКУССТВО КИНО
1986
2
ежемесячный журнал

Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году

Издание Союза кинематографистов СССР

ИСКУССТВО КИНО 1986 2

Содержание

От съезда до съезда

● *Современный герой и современность на экране*

6 **Юрий Жуков.** Большая жизнь

13 **Н. Ващенко.** Духовная красота почина

16 **С. Григорьев.** Десять минут с директором

18 **Р. Яловецкая.** Колорит личности

21 **Г. Кузнецов.** Сериков, Поздняков и другие

● *Репортаж со съемочной площадки*

28 **Евгений Аб.** Лишних кадров вообще не было

33 **Л. Маматова.** Черты героя проясняются?

51 **М. Зак.** Диалектика творческой мысли

65 ● *События, факты, хроника*

Теория, история, эстетическое воспитание

● *Традиции, уходящие в завтра*

К 90-летию со дня рождения Дзиги Вертова

69 «Мы идем по тяжелому, но открытому и правильному пути»

70 **Дзига Вертов.** Как родился и развивался «Киноглаз»

79 **Р. Юренев.** Поэзия правды

● *Памяти товарища*

89 С. А. Герасимов

За рубежом

● *Экран мира социализма*

92 **Александр Караганов.** Восхождение к зрелости

Главный редактор
ЧЕРЕПАНОВ Ю. А.

Редколлегия
АББАСОВ Ш. С.
БАНИОНИС Д. Ю.
БАСКАКОВ В. Е.
БОНДАРЧУК С. Ф.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГРИГОРЬЕВ И. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
МАЩЕНКО Н. П.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИЗОВ Н. Т.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СИРЕНКО А. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ТРУНИН В. В.
ШЕНГЕЛАЯ Э. Н.
ЮРЕНЕВ Р. Н.

© Журнал «Искусство кино», 1986

Оформление Марголина И. Л. *Художественный редактор* Петрова Э. С. *Технический редактор* Иванова Т. Ю. *Корректоры* Коренева Н. А., Элькина Г. Г.
Коллажи Константина Остольского

Фото и адреса актеров редакция не высылает

3

Цена 1 руб. 30 коп. Адрес редакции: 125319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72

● *Портрет*

114 **И. Беленький.** «Лишние люди» Дастина Хоффмана

● *На нашем экране*

125 **Михаил Левитин.** Перед выбором

128 **Николай Паклин.** Как в жизни...

133 ● *Синерама*

Сценарий

139 **Анатолий Гребнев.** Знаю только я

174 **Фильмография**

In this issue: Reviews of documentary films "Yu. V. Andropov. Pages of Life." (p. 6), "Turn On Your Star" (p. 13), "Director's Monologue" (p. 16), "Honestly Speaking", "The Brigade Puts the Problem" (p. 21). Reporting about shooting a film adout Cherepovets Metallurgical works (p. 28). Articles about hero of modern Soviet cinema (pp. 33, 51). Chronicle (p. 65). Materials devoted to the 90th anniversary of outstanding Soviet film director Dziga Vertov (p. 69). The end of Alexander Karaganov's article about some problems of socialist cinema development (p. 92). Profile of American film actor Dustin Hoffman (p. 114). Reviews of Vietnamese film "Vu Day Village of Those Days" ("Lang Vu Dai Ngay ay", p. 125) and Italian film "Hundred Days in Palermo" ("Cento giorni a Palermo", p. 128). Cinerama (p. 133). Filmscript by Anatoly Grebney "No One Knows But Me" (p. 139). Filmography (p. 174).

На 1-й стороне обложки:
Евгений Матвеев
в фильме «Завещание»
(режиссер И. Гостев,
«Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки:
Дастин Хоффман в фильме
«Крамер против Крамера»
режиссера
Роберта Бентона (США)

ИСКУССТВО КИНО 1986 2

Сдано в набор 3.12.85. Подп. к печати 17.01.86. А05118. Формат бумаги 70×100¹/₁₆, печ. л. 11,25, усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6. Печать офсетная. Тираж 50 000 экз. Заказ 3254. Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 142300, г. Чехов Московской области

В этом номере продолжается публикация обозрений, авторы которых рассматривают ряд тенденций кинопроцесса в пятилетии, протекшем

ОТ СЪЕЗДА ДО СЪЕЗДА

Мы не стремились к охвату всего многообразия счастливых обретений и огорчительных потерь в нашем многонациональном искусстве, полагая, что в номере журнала, дни выхода которого совпадают с днями работы XXVII съезда КПСС, в обзоре произведений документального и игрового кинематографа должна прозвучать главная тема:

Современный герой и современность на экране

В 80-е годы наша страна вступила в пору решения сложных и масштабных преобразований социалистического общества. В материалах апрельского (1985 г.) и октябрьского (1985 г.) Пленумов ЦК КПСС, в проекте новой редакции Программы Коммунистической партии, в других партийных документах, представленных к обсуждению на XXVII съезде, ключевым становится понятие «интенсификация». В нем заключена развернутая концепция ускорения социально-экономического движения страны на основе научно-технического прогресса.

Эту широкую программу невозможно осуществить без дальнейшего развития инициативы советских людей, роста творческой и деловой активности, укоренения норм социалистической нравственности в семейных, общественных и производственных отношениях.

Качественный сдвиг во всех сферах общественного бытия требует мобилизации материальных и духовных ресурсов, уже накопленных обществом. Конкретизируя эту задачу применительно к киноискусству, следует говорить об актуализации наиболее плодотворных традиций, заложенных в его существующем опыте. Важнейшая из них состоит в активном формировании у зрителя передового гражданского мышления. «Развитие сознания масс остается, как и всегда, базой и главным содержанием всей нашей работы»[1] — эта мысль В. И. Ленина определяла и определяет пафос лучших произведений советского кино, созданных в период между XXVI и XXVII съездами партии.

Выстраивая в первой части обозрения ряд рецензий на недавно вышедшие документальные ленты, мы имели в виду все более заметно проявляющуюся в кинопублицистике тенденцию — попытки глубинного художественного исследования характеров и побудительных мотивов к действию наших современников, деятелей партии, рабочих промышленности и сельского хозяйства, руководителей производства. Предоставленные вниманию читателей разборы конкретных фильмов, разумеется, не претендуют на широкое обобщение и на подробный анализ самой тенденции. Для этого следовало бы привлечь к изучению более обширный материал, что и значится в перспективных планах редакции. Сегодня же нам представляется возможным констатировать определенную плодотворность этого направления в документальном кино.

Вторая часть обозрения о современном герое и современности на экране посвящена игровому кинематографу. Публикуемая подборка статей вряд ли нуждается в комментариях, поскольку как уже было сказано, продолжает начатую в прошлом году и продолженную в январской книжке журнала линию публикаций. Напомним, что были они посвящены историко-революционной и производственной теме на экране, семейной драме, социальному потенциалу бытового фильма, комедийному жанру. Отметим только, что статьи февральского номера отличает, на наш взгляд, более высокая степень обобщения материала.

Общество реального социализма вступает в поворотный этап развития, который потребует коррективов в ориентации общественного сознания и в построении производственных отношений. Достаточно трудная задача для человеческой психологии. Очень сложные проблемы предстоит решать кинематографистам. И здесь не обойтись без использования лучшего опыта и традиций, без критического осмысления кинопроцесса в минувшем пятилетии. Этой цели мы и пытаемся достигнуть обзорными публикациями нынешнего и предыдущих номеров журнала.

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 13, с. 376.

Юрий ЖУКОВ

Большая жизнь

Киноповесть о замечательном человеке и о том великом деле, которому он отдал себя

На экранах документального кино

«Ю. В. Андропов. Страницы жизни»

Уже немало времени прошло после того памятного вечера, когда мы увидели этот необычный и, я бы сказал, неожиданный фильм по телевидению. Но те, кому довелось тогда быть у голубого экрана, уверен, до сих пор размышляют о нем, мысленно возвращаясь то к одному, то к другому аспекту его.

Он называется очень просто, этот фильм: «Ю. В. Андропов. Страницы жизни». Но сущность его неизмеримо шире и богаче — это не только — и не столько — биографический очерк о видном деятеле нашей партии, сколько широкое, объемное, порой даже стереоскопически выпуклое отражение нашей эпохи, жизни нашей и нашего чудодейственного социального строя. Именно этот наш строй поднимает из народных низов и ставит на высшие командные посты лучших, талантливейших людей, которых в прошлом тысячами душил и мял капитализм, не давая им ни малейшей возможности раскрыть свои способности.

Документальный и в то же время глубоко поэтичный фильм О. Уралова, которому оказали огромную помощь его консультанты П. Лаптев, И. Розанов и В. Шарапов, по структуре своей глубоко полифоничен. В нем ясно звучат, перекликаясь, три темы: это человек, его друзья, единомышленники и его семья; это высокие коммунистические идеалы, в которые беззаветно поверил в свои семнадцать лет и которым остался верен до конца своих дней этот человек; и это, наконец, говоря словами Маяковского, «работа адова», напряженнейшая, упорная, необычайно трудная, но неизменно плодотворная, — работа, которая была смыслом жизни Юрия Андропова и содержанием всей его деятельности, начиная со скромного поста комсорга речного училища в ти-

---

«Ю. В. АНДРОПОВ. СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ» Автор сценария и режиссер О. Уралов. Оператор С. Черкасов. ЦСДФ, 1985.

хом провинциальном Рыбинске в начале 30-х годов и кончая постом Генерального секретаря ЦК КПСС.

Таковы три темы фильма, которые, сплетаясь воедино, образуют впечатляющую кинематографическую симфонию, посвященную нашей эпохе и той динамичной и неутомимой силе, которая сделала эту эпоху героической и славной,— силе нашей партии.

Я надеюсь, что специалисты, которые, бесспорно, еще не раз будут возвращаться к этому фильму, ибо его по праву можно назвать большим успехом советского документального кинематографа, детально проанализируют его построение, творческие приемы и находки авторов. Эти специалисты скажут свое авторитетное слово о том, как авторам фильма удалось, используя крайне ограниченный кинематографический материал, которым они располагали,— а Юрий Владимирович Андропов, чуравшийся дешевой популярности, не любил сниматься, — создать такую впечатляющую ленту.

Мне же как кинозрителю хотелось бы лишь попросту рассказать о своих впечатлениях от увиденного, которые оживают в моей памяти сейчас, когда я перелистываю монтажные листы этого фильма. И прежде всего хочется сказать, что в данном случае — увы, такое случается не часто — мы стали свидетелями той счастливой ситуации, когда словам — и кинокадрам — тесно, а мыслям просторно.

Иной раз глядишь документальный фильм и ловишь себя на мысли о том, что ты устаешь от обилия хроники и дефицита мысли. Каждый кадр в отдельности вроде бы интересен, а в целом получается бесформенное нагромождение деталей жизни, ушедшей в прошлое и как бы окаменевшей. А вот Олег Уралов и его помощники устояли перед искушением перегрузить фильм сокровищами Госфильмофонда и проявили величайшую строгость к себе, работая над текстом,— ни единого лишнего слова, ни одного затертого, как старый пятак, штампа или образа! Все только по делу и ради дела. Вот так и создаются весомые произведения, способные будить творческую мысль и волновать зрителя, слушателя, читателя.

Авторы неоднократно перебивают хронологию и ритм своего повествования, то возвращаясь в далекое уже прошлое, то обращаясь к событиям нынешних дней, то выходя на широкую международную арену, то вторгаясь в лирический мир семьи партийного деятеля — мир, который по понятным причинам ранее был нам незнаком. Но теперь знакомство с ним стало необходимым, для того чтобы мы лучше разглядели духовный облик главы этой семьи.

Мы часто употребляем понятие — верный солдат партии. Но редко наши кинематографисты раскрывают это понятие так убедительно и полно, как это сделал в своей документальной киноповести Олег Уралов. Какие качества дают человеку право считать себя солдатом партии? Прежде всего два: вера и верность. Несгибаемая вера в правоту нашего коммунистического дела и стальная верность партии. Именно эти качества и определили весь жизненный путь Юрия Андропова, начиная со школьной скамьи и кончая его звездным часом, когда партия и народ вверили ему руководство страной.

Это был нелегкий путь. И авторы фильма напоминают о его важнейших этапах: предвоенные годы, когда в свои двадцать пять лет Юрий Андропов стал секретарем Ярославского обкома комсомола; военные годы, когда, будучи секретарем ЦК комсомола Карелии, он участвовал в руководстве партизанской борьбой на оккупированной противником части республики; послевоенные годы, когда он был выдвинут на партийную работу сначала в той же Карелии, а потом

в Москве — уже в Центральном Комитете КПСС.

И чем дальше, тем труднее и сложнее. Зная силы и возможности молодого и талантливого человека, партия ставила его на новые и новые посты, один ответственнее другого. Вспомним один из наиболее волнующих моментов фильма — рассказ Генерального секретаря Венгерской социалистической рабочей партии Я. Кадара о том, при каких условиях они познакомились и подружились.

— Мое первое знакомство с товарищем Андроповым относится к середине пятидесятых годов. Нужно сказать, что в период его пребывания на посту посла с лета пятьдесят третьего года в Венгрии наступил открытый и все усиливавшийся общественный кризис, исполненный обостренными внутрипартийными дискуссиями, бушеванием страстей в настроениях людей, политическими спорами и столкновениями, вылившимися осенью пятьдесят шестого года в открытое контрреволюционное восстание. В критический период, в обстановке все более острой, когда в результате раздувания контрреволюционных настроений венгеро-советские отношения тоже осложнились, было совсем не безразлично, как ведет себя находящийся на официальной службе советский посол... Он пережил у нас самое трудное время... В этом положении нам нужно было начать действовать. Мы порвали с ревизионистским течением, которое в конечном итоге открыло двери контрреволюции, образовали временное руководство нашей партии, Временное революционное рабоче-крестьянское правительство. Товарищ Андропов, как мог, помогал нам в это самое тяжкое и критическое время. А распрощался он с нами как посол в тот момент, когда мы уже, так сказать, удержались на ногах...

Вот тогда-то и зародилась хорошая принципиальная дружба, соединившая на всю жизнь этих двух выдающихся партийных деятелей...

Мне самому сейчас вспоминается суровая, холодная весна 1957 года, когда довелось побывать в Будапеште, улицы которого еще носили следы разрушительного контрреволюционного бунта. Здоровые силы страны спешили восстановить нормальную жизнь. Мы долго беседовали тогда с Юрием Владимировичем Андроповым о том, что довелось незадолго перед этим пережить Венгрии. С огромным уважением отзывался он о том, как этим здоровым силам во главе с Яношем Кадаром удалось отразить сильнейшую атаку поддержанных из-за рубежа контрреволюционных сил на основы народной власти. И только об одном он говорил скупо и неохотно: о том, что довелось пережить в те труднейшие дни ему самому и работникам посольства.

Дальше и дальше вел его жизненный путь — один этап сложнее и важнее другого. В фильме эти этапы показаны лаконично, но впечатляюще: в 1957 году он уже на ответственной работе в ЦК КПСС, в 1962-м становится секретарем Центрального Комитета партии. Ему приходится участвовать в принятии ответственнейших партийных решений, вести переговоры с выдающимися лидерами мирового коммунистического движения.

Проходит пять лет, и по воле партии в судьбе этого человека наступает новый крутой поворот: в конце 60-х годов, когда международная обстановка усложнилась из-за возросшей агрессивности империализма, партия поручила ему руководство Комитетом государственной безопасности, и на этом ответственнейшем посту ему довелось пробыть долгих полтора десятилетия.

Мы должны быть глубоко благодарны людям, которые, невзирая на нелюбовь Ю. В. Андропова к киносъемкам, сумели все же заснять для истории его выступление перед курсантами Высшей школы КГБ и поистине трогательную, простую и чело-

«Ю. В. Андропов. Страницы жизни»

вечную, а вместе с тем преисполненную глубоким политическим значением сцену его прощания с соратниками-чекистами,— эти эпизоды органически вошли в фильм.

— Чекист — профессия особая,— говорил он. — Партия, советский народ с первых шагов революции предъявляют к чекистам особые, повышенные требования. Хорошо известны слова Феликса Эдмундовича Дзержинского о том, что чекистом может быть лишь человек с холодной головой, горячим сердцем и чистыми руками...

— Эти требования, — не уставал напоминать он,— в полной мере сохраняют свою значимость и сегодня.

С этими требованиями он всегда подходил к своим сотрудникам. Верность этим требованиям и обеспечила успехи тех, кто прикрывает своим чекистским щитом нашу страну от покушений врагов.

Но наиболее волнующая, содержательная и глубоко злободневная сторона документальной киноповести Олега Уралова — это показ того самого звездного часа в жизни этого виднейшего деятеля, когда по решению партии он вернулся в Центральный Комитет, а вскоре после этого встал во главе его.

К тому времени он уже был членом Политбюро ЦК и принимал самое активное участие в руководстве партией и страной. Секретарем ЦК Ю. В. Андропов вновь был избран в мае 1982 года, а уже в ноябре, когда скончался Леонид Ильич Брежнев, Центральный Комитет, собравшийся на внеочередное пленарное заседание, единогласно проголосовал за выдвижение его на пост Генерального секретаря.

То была нелегкая пора в нашей жизни. Международная обстановка становилась все сложнее. Пришедшая к власти в США в 1982 году администрация президента Р. Рейгана открыто объявила о своих намерениях добиться военного превосход-

ства над нами, чтобы, как выражался сам президент, «отправить социализм на пепелище истории». В то же время темпы развития нашей экономики в силу целого ряда причин как объективного, так и субъективного характера замедлились. Возникли определенные трудности в сельском хозяйстве.

И вот в этой нелегкой обстановке новый Генеральный секретарь ЦК КПСС, как подчеркивается в тексте фильма, сразу же после своего избрания обратился по-ленински прямо и принципиально к партии и народу с призывом взяться общими усилиями за наведение порядка в нашем большом доме.

С экрана до нас доносится его голос, записанный на магнитную пленку:

— Мы смело говорим и об имеющихся проблемах, и о нерешенных задачах потому, что твердо знаем, что эти проблемы, эти задачи нам по плечу, мы можем и должны их решить.

На праздновании 60-летия образования СССР он говорил не только об огромных успехах, достигнутых нашей державой за шесть десятилетий, но и о недостатках и упущениях:

— Настрой на дела, а не на громкие слова — вот что нужно сегодня для того, чтобы крепче был великий и мощный Союз Советских Социалистических Республик. Уверен, что все думают так, собравшиеся в зале. Так думает вся наша партия, так думает весь наш народ.

Его не успокаивали аплодисменты, которыми, как показано в фильме, встретили участники собрания эти слова. Его не успокаивали одобрительные отклики, доносившиеся со всех концов страны и даже из-за рубежа. Реалистически оценивая всю сложность задач, которые надо было решать, он и год спустя, обращаясь в декабре 1983 года к членам Центрального Комитета партии, предупреждал:

— Коллективно выработанными решениями ноябрьского Пленума мы всколыхнули трудящихся, нацелили их на хорошую работу и вместе с тем породили большие ожидания. Немало сделано, но многое еще впереди. Миллионы коммунистов и беспартийных беспредельно верят партии... Это возлагает на всех нас огромную личную ответственность, и мы обязаны оправдать это высокое доверие народа.

Новый Генеральный секретарь ЦК КПСС решительно взялся за обновление стиля партийного руководства, за упрочение внутрипартийной демократии. Авторам фильма удалось наглядно показать, как он, опираясь на поддержку всей партии и народа, активно искал и находил новые подходы к решению новых задач. Мы видим на экране его встречу с рабочими и руководителями завода имени Орджоникидзе. Видим и слышим его разговор с ветеранами партии, который он ведет вместе с секретарем ЦК М. С. Горбачевым, Политбюро ЦК рассматривало и рассматривает такие встречи как продолжение ленинской традиции.

— Отдавая должное той работе, которая за эти годы уже проделана,— заявляет Ю. В. Андропов, обращаясь к ветеранам партии,— мы не можем не признать, что задачи, поставленные последними съездами, еще далеко не выполнены. И прежде всего нас не могут удовлетворить темпы перевода экономики на рельсы интенсивного развития.

— Необходимо,— продолжает он,— преодолеть еще имеющийся, к сожалению, разрыв между словом и делом. Это значит — научиться говорить с людьми серьезно, откровенно, не обходя острые углы...

Именно в этот период было положено начало новой традиции — регулярно публиковать в газетах сообщения о заседаниях Политбюро ЦК КПСС, на которых обсуждаются и принимаются решения, имеющие жизненно важное значение для стра-

ны. Об этих решениях, считал Ю. В. Андропов, должны знать все советские люди.

Немало интересного мы, кинозрители, узнали из фильма и о его поистине широчайшей деятельности на международной арене, посвященной борьбе за сохранение мира, за прекращение гонки вооружений. Правда, многое все же осталось за пределами этой киноповести — тема борьбы нашей партии и ее руководства заслуживает отдельного фильма, и он, наверняка, был бы захватывающе интересен. Но и те кадры, которые показывают самые разносторонние контакты Ю. В. Андропова с важнейшими деятелями многих стран, выразительно напоминают об этой стороне его работы.

Запоминается, например, глубоко уважительный отзыв о Ю. В. Андропове, который дал в своей беседе с режиссером фильма президент Финляндии Мауно Койвисто, поделившийся своими воспоминаниями о многократных встречах с ним. «Ответственная руководящая деятельность Юрия Владимировича,— сказал он,— началась во время нового витка гонки ядерных вооружений. Он предпринимал все возможные меры, чтобы предотвратить размещение нового ядерного оружия в Европе. Я попытался с особой тщательностью разобраться, как проходили переговоры, какие предложения в ходе их выдвигались. Этот разбор показал, с какой огромной целеустремленностью советская сторона добивалась решений, способных поставить заслон на пути размещения нового ядерного оружия. Он произвел на меня невероятно сильное впечатление как целеустремленный государственный деятель крупного международного масштаба».

Мне хотелось бы для полноты картины добавить, что Ю. В. Андропов, уделявший столь много сил и энергии переговорам о прекращении гонки вооружений по государственной линии, в то же время, как руководящий партийный деятель, уделял большое внимание деятельности общественных, неправительственных антивоенных организаций и движений, выступающих за мир. При всей своей занятости и невзирая на усталость, он находил время для того, чтобы дать и нам, участникам советского движения сторонников мира, свои добрые советы, как лучше содействовать дальнейшему расширению и упрочению всемирного фронта антивоенных сил, независимо от неизбежных разногласий идеологического характера между ними...

Немногие знали, что жестокая судьба отмерила Ю. В. Андропову лишь небольшой отрезок времени для осуществления задуманных им планов: он был тяжело, неизлечимо болен. Но таким уж, что называется, кремневым был его характер, что он до самого конца своих дней крепко держал в своих руках руль руководства партией и страной, хотя и знал, что дни его сочтены.

Об этом впервые рассказал в фильме Олега Уралова Янош Кадар — нельзя без глубокого волнения слушать его взволнованные слова:

— Когда мы встретились с ним в последний раз, он говорил со мной совершенно откровенно, рассказал о своей болезни, не жалуясь, а просто как факт. И когда я думаю, что этот человек проделал такую огромную работу в период, когда целый год был болен, причем так, что другой на его месте плюнул бы на все и занимался только своей болезнью, тогда я понимаю: для этого нужна была коммунистическая убежденность, нужно было человеческое величие...

Да, Юрий Владимирович знал, что его ждет. Знал он и то, что в его распоряжении осталось совсем немного времени. Именно поэтому он работал изо всех своих сил, стараясь успеть сделать для партии и для народа как можно больше. И тут мне

хочется выделить еще одно важное обстоятельство, с большим тактом отмеченное авторами фильма: роль семьи этого человека, поддерживавшей его духовно в те трудные, подчас трагические дни.

Авторы фильма предоставили нам, кинозрителям, редкую возможность войти в дом руководителя нашей партии, познакомиться с его женой — в далеком прошлом активной комсомолкой: они и познакомились-то на собрании комсомольского актива! — с его детьми и выслушать их поистине трогательные рассказы о муже и отце. Мы увидели, что это была дружная семья единомышленников, глубоко привязанных друг к другу и понимавших друг друга с полуслова.

Дома у Юрия Владимировича, как и на работе, царила атмосфера высокой интеллектуальности, — не случайно, как замечают авторы фильма, в этой семье было принято дарить друг другу в день рождения книги.

И еще одна драгоценная деталь — маленький секрет, который мы узнали в самом конце этой киноповести: оказывается, Юрий Владимирович Андропов был еще и поэтом, хотя своих стихов нигде не печатал, несмотря на то, что под иными из них мог бы подписаться любой профессиональный стихотворец. Его сонеты сильны не только своей формой, но и поистине философской глубиной содержания.

Именно из его последнего, отнюдь не предназначенного для опубликования стихотворения, приведенного в фильме, мы узнаем, что он чувствовал и переживал, находясь на пороге свидания с вечностью. И я позволю себе в заключение этих заметок привести написанные им строки, звучащие как своего рода завещание этого поистине человечного человека, отдавшего, как писал Владимир Маяковский, «сердце свое временам на разрыв»:

Да, все мы смертны, хоть не
по нутру
Мне эта истина, страшней
которой нету.
Но в час положенный и я, как
все, умру,
И память обо мне сотрет
седая Лета.

Мы бренны в этом мире
под луной.
Жизнь только миг; небытие —
навеки.
Кружится во вселенной шар
земной,
Живут и исчезают человеки.

Но сущее, рожденное во мгле,
Неистребимо на пути к рассвету.
Иные поколенья на земле
Несут все дальше жизни
эстафету...

Скажем же спасибо авторам фильма, которые создали столь яркий кинопортрет выдающегося деятеля, действительно отмеченного печатью человеческого величия. Ему было суждено судьбою недолго пробыть на высшем руководящем посту в нашей партии, но все советские коммунисты и весь наш народ хранят о нем самую теплую память. И лучшим подтверждением истины о преемственности поколений, о которой он напомнил в своем прощальном стихотворении, является то, что нынешнее поколение наших партийных руководителей несет все дальше эстафету ленинских принципов, которым он был верен всю свою жизнь.

Н. ВАЩЕНКО

Духовная красота почина

На экранах документального кино

Стахановское движение — замечательный трудовой почин, зародившийся в годы индустриализации страны,— стало, можно сказать, главным героем фильма украинских кинопублицистов «Зажги свою звезду».

На встрече в ЦК КПСС с ветеранами стахановского движения, передовиками социалистического соревнования Генеральный секретарь ЦК КПСС М. С. Горбачев особое внимание обратил на то, что трудовой почин, возникший в 30-е годы,— явление «не только социальное, но и нравственное... раскрывшее духовную красоту человека нового общества»[1].

Животворные истоки стахановского движения и его значение в решении назревших проблем на пути всемерного ускорения научно-технического прогресса и социально-экономического развития страны на современном этапе — двуединая задача фильма. Экран знакомит зрителей с героями, которые приняли эстафету социалистического труда, опыт и энтузиазм первых стахановцев.

В статье, помещенной на страницах журнала «Искусство кино», один из авторов этой ленты А. Слесаренко как-то писал: «Поиск героя — это сегодня главное направление творчества документалистов. Открытие интересных и ярких биографий, судеб людей цельных, мужественных и сильных, преданных своему делу, людей, которые всегда готовы совершить подвиг,— подлинное счастье для кинематографистов. Но счастье это не приходит само собой, оно добывается в постоянном творческом напряжении — нужна непрерывная «заряженность» на поиск»[2].

«Зажги свою звезду»

«ЗАЖГИ СВОЮ ЗВЕЗДУ»
Сценарий А. Слесаренко. Режиссеры А. Слесаренко, И. Слесаренко. Операторы В. Гришков, М. Пойченко. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1985.

[1] «Коммунист», 1985, № 14, с. 32.

[2] Слесаренко А. Человек и подвиг. Традиции поиска. — «Искусство кино», 1977, № 8, с. 4.

А. Слесаренко, уже не один раз доказавший своим творчеством плодотворность этого пути, имел в виду в том числе героев, которые еще не открыты кинематографом и поиск которых еще предстоит вести.

Этот фильм не бросается в глаза необычной формой в организации киноматериала, своеобразием киноязыка. В картине нет неожиданных драматургических поворотов, необычных изобразительных ракурсов. В ней подкупает прежде всего неподдельное, взволнованное отношение авторов к своим героям, к исторической кинохронике, с которой они познакомились в процессе работы над картиной. Именно это передается зрителю и прежде всего рождает доброжелательное отношение к фильму.

Картина начинается с рассказа о том, что накануне пятидесятилетнего юбилея стахановского движения несколько бригад шахтеров выполнили повышенные обязательства, установив при этом серию новых рекордов добычи угля. И заканчивается фильм днем нынешним — показом Канско-Ачинского топливно-энергетического комплекса, работающего сегодня в производственном ритме, который знаменует начало нового этапа развития горнодобывающей промышленности. Так что финал картины как бы кольцует рассказ об истоках трудового подвига, рожденного в начале индустриализации забойщиками Алексеем Стахановым и Никитой Изотовым, кузнецом Александром Бусыгиным, сталеваром Макаром Мазаем, машинистом Петром Кривоносом, ткачихами Евдокией и Марией Виноградовыми, трактористкой Прасковьей Ангелиной и многими другими. Преемственность славных стахановских традиций подтверждают в картине молодые шахтеры, принявшие эстафету старшего поколения.

Трудовой подвиг. Что лежит в его основе и какой нравственной высоты достигает человек, его совершивший? Разговор об этом начинает в картине парторг ЦК ВКП(б) 30-х годов на шахте «Центральная-Ирмино», где зародилось стахановское движение, Герой Социалистического Труда К. Г. Петров. Говорит он об этом просто и основательно: «...тридцатого августа спустились в шахту. Причем лава специально не готовилась для рекорда Стаханова... За пять часов сорок пять минут Стаханов прорубил десять уступов, и, когда мы посчитали, оказалось — Стаханов вырубил сто две тонны угля, выполнил четырнадцать суточных норм. Победа была полная...»

Всей стране известны и другие герои, подхватившие трудовой подвиг Стаханова, они названы и показаны в фильме. Перед нами предстают на экране шахтер, железнодорожник, ткачиха, трактористка... Экран передает их воодушевление, их лица, атмосферу времени. Зримо свидетельствует, каким может быть свободный труд в свободной стране, труд, приносящий радость и подлинное счастье! Хроника прошлых лет словно передает сегодняшним зрителям энергию трудового почина первых пятилеток.

«Когда мы шли на рекорд со Стахановым,— вспоминает К. Г. Петров, — то ни я, ни он не думали о том, чтобы заиметь какую-то славу... А задача состояла в том, чтобы дать... такую производительность труда, за которой будут следовать остальные поколения...» В этих словах — главный смысл того, что связано у нас с понятием «стахановец». Трудовой почин первопроходцев открыл простор всенародному патриотическому движению, созидательному творчеству.

В контексте этих слов представляется особенно важным в картине эпизод, запечатлевший встречу шахтеров Донбасса со своими товарищами по профессии из Казахстана. В этой сцене отразился непреложный закон социалистического производства — взаимопомощь и взаимо-

«Зажги свою звезду»

выручка в борьбе за достижение новых высот в созидательном труде. Авторы разыскали во время работы над фильмом участников стахановской школы горняков. Один из них — Канаш Олтынбаев. Мы слышим с экрана рассказ шахтера о том, как впервые ступил он — тогда молодой забойщик из Казахстана — на землю Донбасса, как поразило его гостеприимство незнакомых ранее людей, как понравилось ему здесь все, вплоть до самых мелочей, даже украинский борщ... И главное, какой плодотворной оказалась учеба. Канаш Олтынбаев, вернувшись в Казахстан, стал продолжателем стахановского почина в родной Караганде. Этот эпизод позволяет представить панораму развития почина в последующих десятилетиях. Высокопроизводительный труд позволил в предвоенные годы решить задачи огромной политической важности, а затем дать стране топливо и сталь в грозные годы Великой Отечественной войны, помочь в восстановлении народного хозяйства в послевоенный период.

Еще одним ярким эпизодом в фильме стал рассказ о судьбе И. И. Стрельченко, которому именно Стаханов посоветовал выбрать профессию шахтера. Ныне дважды Герой Социалистического Труда, депутат Верховного Совета СССР И. И. Стрельченко, как и его знаменитый предшественник, достиг рекордных рубежей в годовой добыче угля.

Фильм дает отчетливое представление и о перспективах развития стахановского движения в стране. Об этом говорят многие герои картины и их дела, которые красноречивее всяких слов. Герой Социалистического Труда В. Р. Салахов, директор шахты имени газеты «Социалистический Донбасс», мечтает о шахте двухтысячного года, в которой будет добываться десять-пятнадцать тысяч тонн угля в сутки. Экран знакомит нас с бригадиром

проходчиков Фроловым из Кузбасса, который осуществил уникальный технический эксперимент, доказав возможность поворота комбайна в лаве без перемонтажа. Герой Социалистического Труда В. И. Игнатьев — бригадир с шахты «Красно-лиманская» в Донбассе — рассказал об эффективных методах работы своей бригады, добившейся выдающихся достижений. Творческое отношение к труду предстает в этих экранных рассказах.

Ленту не назовешь совершенной, есть на что посетовать в ней. Учитывая, что фильм имеет традиционное, во многом освоенное мастерами-документалистами композиционное построение, логичным было, пожалуй, включить в него (это наверняка обогатило бы картину) и материал, как бы приводящий нас к рождению принципиально новых общественных отношений в сфере производства, отношений, которые могли возникнуть только в результате победы Великого Октября. Режиссуру А. Слесаренко отличают своеобразный язык и форма организации материала. Вот почему те, кто следит за творчеством этого мастера, ожидали, вероятно, что и в этой работе он проявит большую публицистическую страстность. Ведь сама тема давала для этого немалые возможности. Может быть, утраты надо отнести за счет обилия материала, подавившего первоначальный авторский замысел.

Вместе с тем нельзя не заметить, что эта лента открывает новые горизонты авторам для дальнейшей разработки общественно значимой и всегда актуальной для советской кинопублицистики темы — социалистического отношения к труду. Значение этого фильма в том, что он в преддверии XXVII съезда партии рассказал молодежи о героях незабываемых 30-х годов, о замечательных трудовых традициях, которые обращены в наш сегодняшний и в завтрашний день.

С. ГРИГОРЬЕВ

Десять минут с директором

На экранах документального кино

«Монолог директора»

Один из немаловажных секретов успешной деятельности Владимира Павловича Гайдука, директора сахалинского совхоза «Комсомолец», создатели фильма раскрывают зрителю сразу, с первого же знакомства, с первого появления на экране документального кинопортрета: симпатичный он мужик, обаяние в нем... Глаза у него хорошие, добрые, умом светятся. Вот, в народе говорят — по одежке людей встречают. А мне кажется, что по глазам — надежнее и вернее. Глаза и ханжу, и труса, и глупца, и скопидома обязательно выдадут, и очень даже скоро. А таких, как Гайдук, люди тоже быстро по глазам прочитывают и принимают душою, умом, сердцем. Однако авторы не стали полагаться только на обаяние героя и на симпатию, которую он вызывает.

В одночастевой (ох и тесное, но ведь и емкое пространство!) ленте Ф. Фартусова «Монолог директора» облик героя, профессиональный и гражданский, проступает достаточно отчетливо благодаря тому, что авторский комментарий вкупе с короткими синхронами, сливаясь с пленкой, запечатлевшей Гайдука в деле день за днем, обнаруживает компетентность директора, конструктивность и перспективность его мышления, его подхода к решению повседневных вопросов хозяйствования и масштабных, принципиальных проблем жизни и деятельности совхоза.

Автора не смущает то обстоятельство, что герой постоянно оперирует цифрами, вдается в подробности сельскохозяйственного производства, которые, как может показаться поначалу, интересуют лишь специалистов.

Гайдук живет этими цифрами, видит их реальную хозяйственную, экономическую «плоть», пользу для людей. Для него Продовольственная программа стала кровным делом, и такое отношение прививает он другим. Он говорит о неисчерпаемости возможностей сельского хозяйства применительно к трудным, неуступчивым условиям Сахалина. Не зная Гайдука, легко заподозрить его в прожектерстве, утопических мечтаниях. Но в том-то и дело, что экран знакомит нас с человеком, слов на ветер не бросающим.

Гайдук называет цифры привесов и удоев. К примеру, в 1975 году совхоз сдавал шесть тысяч с небольшим тонн молока, а сейчас молока сдают более двенадцати тысяч тонн.

То, что мы узнаем из фильма о совхозе и его директоре, помогает ощутить, какая кропотливая и упрямая работа привела к столь внушительным успехам.

Вообще мотив спокойной уверенности героя фильма в преображенном хозяйстве заметен, это важный штрих его экранного портрета. С каким удовольствием глядит Владимир Гайдук (а мы на него), когда ладно, четко работает сортировочный пункт, отбирая картофель по размеру и транспортируя его в хранилище. Этот пункт, приобретенный за рубежом, эксплуатируется умело и бережно. А в результате совхоз в целости и сохранности доносит весь урожай картофеля до жителей.

А урожай тут — до 200 центнеров с гектара. Для сахалинской земли это солидный результат.

Помогло государство совхозу? Конечно! Но Гайдук прекрасно понимает (и говорит об этом в фильме), что дело хозяйства — добиться доверия государства в том, что не зря оно помогает, не в пустое деньги вкладывает.

Есть в картине неожиданный эпизод: фотография, на которой Гайдук запечатлен в дружеской беседе с Михаилом Ульяновым, и поверх изображения теплые слова, написанные

«МОНОЛОГ ДИРЕКТОРА»
Автор фильма Ф. Фартусов. Оператор Г. Фомин. Дальневосточная студия кинохроники, 1984.

актером в адрес директора. Как тут не вспомнить председателя Трубникова, проникновенно сыгранного Ульяновым. Есть нечто корневое, что сближает судьбы этих двух экранных героев — рожденного художественным вымыслом и снятого сегодня документальной кинокамерой: самозабвенное служение земле, делу, людям.

Десять минут экранного времени — строгий регламент. Тем более опрометчиво было со стороны Ф. Фартусова — столь опытного мастера — предпринимать рефрены, демонстрируя героя трижды за рулем автомобиля под одну и ту же музыкальную тему, в одном и том же ракурсе. Метафорические кадры, запечатлевшие директора во время отдыха на берегу океана, тоже могли быть подсокращены, чтобы за счет этого разнообразить образный строй главной темы фильма. А порой рождается ощущение перегрузки кадра избыточным текстом. Эти просчеты заметны, но, к счастью, не меняют общего итога картины.

Финал фильма приоткрывает нам биографию Владимира Павловича. Смолоду полюбил Гайдук, сын уральского шахтера, село. Почему избрал для себя сельскохозяйственную профессию? Этот вопрос впрямую звучит в картине. Гайдук чуть медлит с ответом, а потом с подкупающей искренностью отвечает: «Просто я видел, как голодали люди в тяжелые годы, и мне очень захотелось всех накормить...»

Так в картине важная актуальная тема органично сопряглась с человеческой судьбой. В созвучии общего и личного прочитывается эмоционально, образно рожденный экраном тезис о «человеческом факторе» как решающем в том грандиозном и животворном переустройстве села, которое предпринимается ныне по воле партии и народа и уже приносит вселяющие оптимизм ощутимые результаты, в том числе и на Дальнем Востоке.

Р. ЯЛОВЕЦКАЯ

Колорит личности

На экранах документального кино

«Ищу и нахожу»

«Хозяйка угольной горы...» Так можно было назвать фильм о Саиме Каримовой — Герое Социалистического Труда, главном геологе Южно-Якутской разведочной экспедиции. Однако кинематографисты, думаю, намеренно отказались от поэтической фигуры, сообщив заголовку краткость и энергию девиза. «Ищу и нахожу» — некое кредо и направление жизненного пути.

Не слишком ли просто истолкована человеческая судьба? Не сокрыты ли от глаз зрителя тяготы и будни «не женской» профессии? В самом деле, героине тесновато в рамках фильма. Под напором ее профессиональных, деловых суждений порой трещит задуманная кинематографическая конструкция.

С первых кадров мы чувствуем обаяние личности незаурядной, значительной, мыслящей без трафаретов. И знакомство это подогревает интерес: какая она, еще одна наша современница?

Прямо и откровенно говорит Каримова о проблемах сегодняшнего общественного прогресса — его перспективах и «болевых точках». В орбите ее размышлений — проблема профессиональной чести («Работа геолога — работа совести!» — скажет запальчиво), и заботы о сохранности природы (горестное: «Созидаем и сами губим...»), и думы руководителя производства («Кажется, имеем дело с homo sapiens». И в шутку — «А если не всегда sapiens?»).

Мы застаем С. Каримову в повседневных делах — в служебном кабинете, химической лаборатории, за пультом, где сквозь треск и свист прорываются радиоголоса. Это ведут перекличку рассеянные по всей якутской тайге геологические поисковые и разведывательные партии. С одной из них началась когда-то судьба худенькой черноволосой девушки из Казани. К месту забрасывали авиацией, затем добиралась по зимнику. А сегодня под ее началом бескрайние просторы тундры и тайги, равные четырем Франциям. Тридцать пять лет — геологом и пятнадцать — у «кормила». И труд ее вознагражден высшей наградой Родины...

Последним обстоятельством явно смущена. Скажет скороговоркой: «Работала не ради звания...» Зато о своих коллегах будет говорить возвышенно, не боясь патетики: «Они в разведку месторождения вложили душу».

... Звучный, ровный голос, гибкая речь. В лице спокойное достоинство, внимательный взгляд.

Впрямую соотносится с нашим представлением о типе современной деловой женщины: интеллигентна, решительна, независима. А у нас срабатывает стереотип: эмансипированная женщина — значит, одержима работой... А личная жизнь?.. Неужели несложившаяся судьба?

Сложившаяся! Счастливая!

Слышите, стучат каблучки по деревянным тротуарам таежного поселка Чульман? Это в сумерках при свете фонарей, освещающих чахлые северные ели, спешит Саима к дому, ставшему ей родным. Здесь, в этом крае, где сложилась ее профессиональная судьба, родились и выросли три ее дочери, отсюда она провожает «в поле» и терпеливо ждет мужа, тоже геолога.

Кинематографисты снимут Саиму в семье, и мы увидим иную грань ее характера: как она хозяйственна, ловка, женственна. Кинокамера словно любуется сноровистостью рук, готовящих обед, разливающих вечерний чай, привычно ухаживающих за оконной рассадой. На протяжении всего фильма геолог Каримова предстает без геологического декора. Лишь в финале мы увидим ее в родной стихии, почувствуем, что значит для нее невзрачный черный камень —

«ИЩУ И НАХОЖУ»
Сценарий Л. Гуревича. Режиссер В. Эйснер. Оператор Е. Корзун. Восточно-Сибирская студия кинохроники, 1985.

якутский уголь. Ведь его открытие, а затем и разработка месторождения преобразили край, вошли в историю страны.

Документальный портрет человека — это и портрет времени, его свершений. ...В огромной воронке разреза, в свете ночных прожекторов возникает феерическое зрелище: поблескивающий серебром угольный пласт и коловращение гигантских машин-углевозов, экскаваторов. Лязг, скрежет, рев моторов как бы перерастают на экране в индустриальную симфонию. В резких монтажных стыках — счастливое лицо Саимы Каримовой...

К сожалению, не все снятые кадры обрели силу развернутой метафоры, когда обнажается тайная связь между разбуженными силами природы, деянием человеческих рук и душой скромной женщины. Когда соизмеримы масштабы. Иные эпизоды сняты монотонно, без подтекста, выглядят дежурной производственной панорамой.

Сила документалиста часто состоит не в уровне технического мастерства, а в мере душевности, умении сопереживать с человеком, оказавшимся перед кинокамерой. Режиссеру В. Эйснеру удалось расположить героиню, добиться естественности, искренности. Но похоже, что он «выбрал» не все пласты: чувствуется, угадывается, что мир героини богаче, сложнее. Жаль, что авторы не нашли тех драматургических ситуаций, где бы полнота эта проявилась. К примеру, наверное, на возрастном рубеже думается о многом: не рано ли уходить на пенсию, когда полон сил? И все же — как вовремя уступить дорогу молодым? («Я как скаковая лошадь — не могу остановиться»,— защищается героиня самоиронией.) Оглядываясь на прошлое, обнаруживаешь, что сегодня стоит повиниться перед близкими: одержимая страстью работы, не находила для них времени, была строгой, скупой на ласку («Быстро проверю уроки, быстро стирка... И не хватало физических сил».) Вот, оказывается, какой дискомфорт испытывает преуспевшая на служебном поприще женщина. И в чувстве стыда, испытываемом героиней за «дыры» в земле, за пустоты, оставляемые после разработки угольных резервов («Здесь была тайга!»).

В картине радует постоянное столкновение полярных эмоций, их сопряжение, понимание сложности жизни, полифонии бытия. Тогда-то и приходит ясность сознания и ощущение гармонии. Жизнь воспринимается как чаша, где есть радость и страдания, просчеты и удачи. Ее надо испить до дна. Мудрое блоковское: «Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!» При этом никакого трагизма. Этой нотой раздумья, неоднозначности жизненного итога мог бы и завершиться фильм. Но режиссер, будто не доверяя зрителю, стремится расставить точки, порой педалируя мысль. Так, снятый рапидом младенец появляется время от времени на экране, словно властно призывая героиню вернуться к исконно женскому существованию. Доминирующим компонентом картины стал монолог. Он занял основное пространство фильма, уплотнил его. Картина смонтирована в ритме безостановочно работающего бура. Однако спрессованный материал порой сопротивляется. А контакты героине отведены в фильме минимальные. Хотя, наверное, люди, окружающие С. Каримову, могли поведать о ней то, чего она сама сказать о себе по понятным причинам не может.

Многое в фильме «Ищу и нахожу» зритель найдет, но не меньше захочет найти еще — очень уж колоритна его героиня, позволяющая увидеть грани нашего Времени, тех, кто его одушевляет.

Г. КУЗНЕЦОВ

Сериков, Поздняков и другие

На экранах документального кино

«На хозяйственном фронте продолжается революция, и конфликты здесь неизбежны. Старое трудно и неохотно уступает дорогу новому... Остерегаться надо не обнажения противоречий, а их затушевывания, искусственно создаваемого единогласия»[1].

Эти слова из недавно вышедшей книги «Договор по совести» — неплохой камертон для размышлений о фильмах, посвященных бригадному подряду. Слова эти выстраданы, за ними — два десятилетия борьбы, за ними тревоги и радости.

Автор книги — Владислав Пахомович Сериков, строитель, которого вряд ли следует специально представлять читателю и зрителю — настолько известен он своей преданностью делу бригадного подряда и страстной его пропагандой.

Сериков ненадолго появляется на экране в фильме «Разговор по совести»[2] — при полном, как говорится, параде, со Звездой Героя и лауреатским значком. Фильм — о другом: как развивается то дело, у истоков которого он стоял. Отдельными рекордами не решить проблем современной экономики, да и главная ценность трудовых достижений — в том, что они становятся нормой для многих и многих.

Кто последователи Серикова? Люди сильные характером, преодолевающие, как и подобает коммунистам, трудности, неизбежные во всяком принципиально новом деле. Это бригадиры и рядовые рабочие, понимающие производственную ситуацию и последовательные в проведении экономической политики партии.

Вместе с авторами фильма мы посещаем стройплощадки Заполярья и Белоруссии, слушаем, как судят о

«Разговор по совести»

[1] Сериков В. Договор по совести. М., 1984, с. 165.

[2] «Разговор по совести». Сценарий Э. Яковлева. Режиссер А. Андреев. Оператор И. Кузнецов. ЦСДФ, 1985.

подряде в Осколе и в Саянах. Комментирует инженер-экономист Игорь Федосьевич Шупа-Дуброва, близкий друг Серикова и его соратник по борьбе за подряд. «Разговор по совести» (чувствуете созвучие с названием книги?) идет на экране темпераментно и убежденно. Совесть не зря вынесена в заголовки книги и фильма. Ее развитие и воспитание — не менее важный итог внедрения хозрасчетных отношений, чем цифры производственных показателей. А коли так — тема подряда достойна публициста.

Итак, от книги — к экрану, где ждешь не только разговора, но и показа дела, о котором речь. Агитировать за подряд никого уже не надо. Положительные стороны хозрасчетной организации труда многократно описаны и «обсняты» — вспомним хотя бы фильм «Хозяева», созданный на ЦСДФ по сценарию Анатолия Аграновского, пристально изучавшего работу первой в стране подрядной бригады Н. А. Злобина. Около полутора десятков лет назад В. П. Сериков стал первым «подрядчиком» в промышленном строительстве, затем бригады станочников были сформированы на ВАЗе и на Калужском турбинном заводе. В решениях XXVI съезда КПСС бригадная форма определена для народного хозяйства основной в организации труда.

Но и по сей день многие бригады только по названию числятся хозрасчетными, на деле их бережливость или расточительность в затратах времени, в расходовании электроэнергии, сырья, материалов должным образом не вознаграждается и, соответственно, не наказывается рублем. Обеспечение бригад всем необходимым для выполнения хозрасчетного договора оставляет желать лучшего. И потому далеки от полной «бригадизации» заводские станочники, во многом формален подряд в строительстве.

Почему? Что мешает, что тормозит? Вот вопрос, ради выяснения которого был снят «Разговор по совести» и как бы дополняющий его фильм «Бригада ставит вопросы»[3].

Принцип подряда на стройке и на заводе, грубо говоря, один: бригада берется обеспечить в определенный срок при точно зафиксированных затратах определенный объем конечной продукции за определенную сумму вознаграждения. Сократится срок, уменьшатся затраты — вырастет сумма вознаграждения. Найдено счастливое сочетание личного и общественного интереса. Вот только «управленцев» это пока не коснулось. Какая радость стройтресту, если его бригады начнут строить дома быстрее? Крутись, значит, с материалами, проектами и субподрядчиками, чтобы обеспечить дополнительный объем работы бригадам. Им же заработок, а трестовским инженерам что? Ясно, и тут нужны экономические рычаги.

Оба фильма — в русле сегодняшних острейших дискуссий на производственные темы, в русле государственных забот и готовящихся решений.

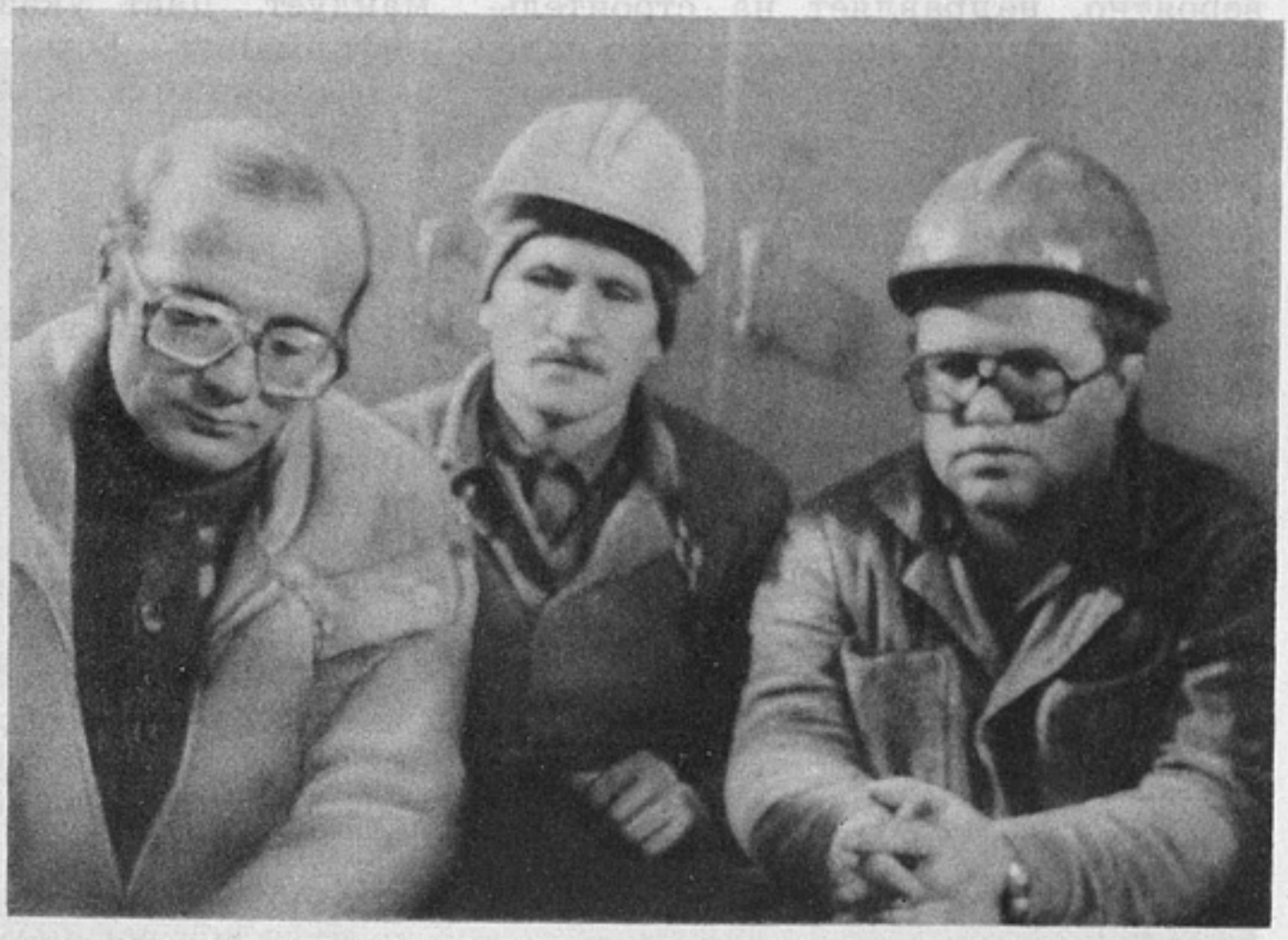
Великолепно «подсмотрен» кинокамерой диалог на строительной площадке Майнской ГЭС в Саянах. С одной стороны — известный на стройке человек, да и зрителю знакомый, симпатичный, шукшинский такой, добродушный, открытый — и словно виноватый заранее:

— Я тебе серьезно говорю: доски привезешь, нет?

Слова обращены к должностной даме, очень уверенной в себе. Ни лица ее мы толком не видим, ни фамилии не знаем. Только голос звучит в полную силу. Она снята так, что представляет собой некий собирательный образ. С таким голосом — уверенно-снисходительным — она могла, скажем, заведовать магазином или базой. Ты от нее зависишь, она от тебя — нет. И со-

---

[3] «Бригада ставит вопросы». Сценарий А. Золозова. Режиссер В. Оселедчик. Оператор Н. Гресько. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1985.



«Разговор по совести»

ответственно с тобой разговаривает. Все это проявляется в нескольких фразах, снайперски пойманных оператором, работающим с синхронной камерой.

— Вот все, что есть в наличии, всю доску съели. Чего тебе надо еще?

— Я ее не видел, доску! Это Еремину вывезли.

Знатный саянский бригадир, Герой Социалистического Труда Валерий Александрович Поздняков почти заискивает, как наш брат покупатель, перед носом которого захлопывает дверь солидная представительница госторговли.

— Все, значит, можно идти на пенсию, да?

— Чё ты, Валера, как маленький? — снисходительно удивляется строительная дама.

— Понимаешь, — объясняет бригадир, — у нас люди-то выходят работать, я обязан давать работу...

— Ну а что ты ко мне? — терпению дамы наступает предел. Но она непоколебима в своей правоте, ее не сдвинешь. — У нас есть Пупков,— говорит она. — С меня ты ничего не возьмешь.

— Заявка была с пятницы,— уже без всякой надежды, как бы «по инерции» то ли настаивает, то ли оправдывается бригадир.

Эта сцена достойна художественного фильма. Характеры, представления каждого о престиже, мера ответственности истиной и мнимой — все тут! Ранимость, уязвимость просителя. Бригадир, как известно, должен в любых условиях «изворачиваться». Это словечко мы слышим в фильме, как и то, что само бригадирство — дар, склад характера, даже талант. Если же не даст досок она — ей, простите, ни черта не сделается. Для нее даже, вероятно, есть смысл поприжать просителя, набить себе цену, как делают это все «королевы дефицита» на всех уровнях. Только какой здесь дефицит? Государство,

вероятно, направляет на строительство ГЭС столько досок, сколько надо. А вот дойдут ли они до рабочих в нужный срок — зависит от множества людей, начиная от лесоруба и кончая нашей «королевой». Как сделать их всех заинтересованными в конечном результате?

А вот как срабатывает «механизм торможения» в цехе машиностроительного предприятия Киевского производственного объединения станков-автоматов имени М. Горького. Об этом — фильм «Бригада ставит вопросы».

— Нет загрузки, нет заготовок,— говорит фрезеровщик Виктор Костинский.— Производство неритмично.

— Я попроще скажу,— добавляет его товарищ.— Один день в неделю станок стоит. Рублей 20—30 в месяц я теряю.

Как бы рефреном идут слова по диспетчерской связи: нет заготовок, нет заготовок...

— Разговоры такие, что лучше не попадать в эту... кофемолку,— невесело усмехается один из руководителей завода.— Это же коллектив, это же не просто так! Рабочие подключаются к таким вопросам, которыми раньше не занимались.

— Бригада больше готова к повышению производительности труда, чем инженерные службы,— подытоживает бригадир П. П. Матвийчук.

В небольшом этом фильме нет такого яркого представителя силы, противостоящей подрядной бригаде, как «строительная дама» из Саян. Руководители завода хвалят сознательность рабочих. Но когда одного из них спрашивают, а как же насчет заготовок, насчет того, чтобы улучшить организацию труда,— он долго молчит, потом улыбается — воспитанный, интеллигентный человек, от него не услышишь простецкого «чё ты, как маленький?» — но суть та же. Он говорит звукооператору:

— Выключайте.

И машет рукой. Стало быть, командует. Дает указание не давать информацию. Есть у него, видимо, такая привычка. Может быть, на этом держится его престиж?

Таким образом, в обеих картинах публицистически заострено противоречие, реально существующее в нашей сегодняшней производственной жизни. Бригады — прогрессивная форма — у ж е е с т ь. А сопряжения бригад с прежними, традиционными, стало быть, менее прогрессивными средними звеньями хозяйственного механизма п о к а н е т. И это характерно именно для данного периода.

Бригадира Позднякова не слишком радует пуск первого агрегата Майнской ГЭС. Его бригада долго не могла выполнять свою работу и тем самым сдерживала других.

— Поймите,— обращается он к человеку с микрофоном как к союзнику в общем строительном деле,— в какие идиотские условия мы ставим гидромонтажников. Они месяцев восемь-девять в году ищут работу на этой площадке. А потом собираются со всего Советского Союза и врукопашную забивают наши грехи. Чтобы пустить агрегат. А потом начинаем искать резервы. А мы их затоптали уже, эти резервы. Беда в том, что мы в лучшем случае думаем о сегодняшних заботах, а в основном-то — о вчерашних. Если вот нынче пускаем эту машину — это подвиг, чудо. А если бы мы все нормально работали, не надо было бы и подвигов совершать.

Конечно, подряд — дело принципиальное, он меняет людей. До подряда и рабочие меньше переживали из-за простоев, только теперь появилась настоящая нетерпимость. И хорошо, что авторы фильма не сковывали ее — колоритный язык звучит с экрана! Сухим и вымученным был бы рядом с ним традиционный дикторский текст. Потому и нет его в фильме.

Фильм «Бригада ставит вопросы» содержит неожиданную сценку в школе рабочей молодежи. Учительница диктует условия задачи:

«Бригада ставит вопросы»

— Ежегодно в машиностроении простаивает четырнадцать процентов мощностей. На сколько больше могла бы промышленность выпустить продукции, если была бы правильная организация производства в каждом цехе?

Прямого ответа в фильме нет. Однако названная цифра заставляет вспомнить строки из доклада М. С. Горбачева на совещании в ЦК КПСС по вопросам ускорения научно-технического прогресса: «...Надо установить тесную связь между результатами работы коллективов и системой оплаты труда. Сейчас уровень оплаты практически не зависит от эффективности, от того, хорошая или плохая продукция производится. А здесь должна быть прямая связь. Речь фактически идет о распространении принципов коллективного подряда на деятельность объединений и предприятий».

То есть благополучие «строительной дамы» должно быть впрямую связано с тем, работает или ждет досок бригада Позднякова. И дама, вероятно, при такой постановке вопроса потеряет самоуверенность, а нерастраченную энергию направит на быстрейшее добывание необходимого — теперь уже и ей! — материала. Будет работать добросовестно, идти к нравственности через экономическую необходимость. Тут, конечно, все не так просто. Как сказала одна работница Карачаровского механического завода в передаче, которую вел по телевидению член-корреспондент АН СССР экономист П. Г. Бунич: «Я лучше буду ничего не делать за 200 рублей, чем вкалывать за 250». Бунич обрадовался: прекрасная, экономически грамотная постановка вопроса! Если бы на заводе за ничегонеделание ничего не платили, к этому «идеалу» никто бы и не стремился. Экономика, хозяйственный механизм могут сделать человека трудолюбивым или ленивым.

И тот симпатичный мужчина из Киева, из заводоуправления тоже вряд ли станет улыбаться, если при

условии всеобщего подряда в селекторной связи зазвучит тревожное «нет заготовок, нет заготовок», а для него это будет означать «нет заработка, нет заработка».

Собственно говоря, мысль из доклада Генерального секретаря ЦК КПСС о распространении принципов подряда «вверх», на уровень предприятий перекликается с предложениями рабочих, звучащими в двух названных фильмах.

В «Разговоре по совести» во время вынужденного перекура бригады Леонида Афанасьевича Тозика из Минска:

— Снять бы пол-оклада с того, кто должен плиты дать, тогда были бы плиты. Неужели правды нет? — с досадой говорит строитель, хлопая по столу костяшкой домино.

— Правда есть, плит нет, — замечает второй в ответ, с треском делая свой ход.— Мы сработаем все равно как надо. Но лучше, чтоб давали сперва фундамент, а потом крышу.

Комментатор фильма Шупа-Дуброва замечает:

— Подряд — это метод, при котором мы создаем минимальные помехи друг другу. Но настоящий подряд редко встретишь. Отсутствует основное: предъявление штрафных санкций администрации. С бригады — спрос, с администрации, получается, спроса нет. Если бы бригада могла предъявить санкции, администрация бы закрутилась! А так, мол, ладно, сегодня не привезли — завтра привезут...

Стиль комментатора, заметим, весьма близок стилю героев...

Фрезеровщик из фильма «Бригада ставит вопросы»:

— Если я простаиваю, им не должны идти... эти деньги. Как они обеспечат нас работой — от этого будет зависеть их зарплата.

...Вспоминается поле подсолнухов из одной экранной работы известного публициста Юрия Черниченко. Желтые шапки подсолнухов, как и положено им, все повернуты в одну сторону. А ведь каждого поворачивал, замечает Черниченко, свой, так сказать, личный интерес, своя «экономическая» потребность в тепле, в свете солнца. Вот и коллективный подряд, основанный на действии экономических законов и личном интересе, заставляет делать такой поворот «всем вдруг» в сторону слаженной дружной работы.

Экранный образ в документальных и научно-популярных фильмах на производственные темы должен служить эмоциональным подкреплением логических конструкций. Пример с подсолнухами пришлось привести из «сельской» картины потому, что в названных двух лентах, как и во многих им подобных, образный строй не всегда продуман, много кадров случайных, кажется, их вставили только для того, чтобы хватило времени на произнесение за кадром нужных, правильных слов. Но разглядывая строителя, шагающего по длинному переходу на высоте, забываешь дослушать, о чем за кадром договаривает ведущий...

Идея бригадного подряда не сводится к одному только дружному исполнению, образ подсолнечника хорош, но недостаточен.

— Бригада из бездумного исполнителя чьей-то не всегда разумной воли может превратиться в созидателя, в творческий коллектив, — говорит Шупа-Дуброва.

И здесь мы подходим, пожалуй, к главному. Экономические стимулы, этот «свет солнышка», двигатель подряда, не являются самоцелью. Они — условие для творчества, для того, чтобы каждый из рабочих и специалистов, составляющих подрядный коллектив, ощутил себя личностью, от которой многое зависит — не в примитивном понимании «королевы дефицита», а в совместном труде ради общей цели. И не только тот участок имеется в виду, на ко-

торый люди «подрядились». Участок этот — звено общенародного хозяйства. И чувство хозяина при коллективном подряде заставляет каждого смотреть на свою работу гораздо шире, во всех связях и опосредованиях.

— Рабочий класс устанавливает те нормы морали, которые в конце концов становятся нормами морали в обществе,— утверждает Шупа-Дуброва.

Что это за мораль? Не толкаем ли мы людей на погоню за «чистоганом»? Не переступят ли святое ради рубля?

С одной стороны, широта иных романтиков при должности, не считающих, во что обходится их решение, уже слишком дорого обошлась народному хозяйству. Как и благодушие тех скромных рядовых, которым «выводят» определенную сумму заработка независимо от сделанного. Это все широта за наш общий счет. Уж лучше деловитость. А что касается утрат или приобретений по части морали... Вот что говорит саянский строитель Поздняков:

— Даже Пупков признал, с кем мы, так сказать, идеологические враги в какой-то мере давным-давно...

— Что значит — идеологические? — переспрашивает человек с микрофоном.

— Я считаю, что человек работает тогда хорошо, когда он делает какое-то дело сознательно. То есть понимает, ради чего какое-то дело делается. У Пупкова совсем другое. Он уважает людей, которые под козырек и — к исполнению. Разный взгляд. Но сейчас жизнь заставила и Пупкова смотреть по-другому...

Для северянина бригадира Михаила Николаевича Калацкого «пытка каленым железом» — переделывать уже сделанное. Уложили, к примеру, плиты — крышу цеха, покрыли рубероидом, сделали гидроизоляцию, вдруг приходят поправки к чертежам, изменения в проекте. Ломай, бригада, все будет оплачено! Не в радость такая оплата, не нужны, постылы такие рубли.

— Случаи, когда строитель должен уничтожать свой труд, не единичны,— говорит ведущий.

А показа хоть одного из этих случаев нет на экране. Мы радуемся, как хорошо и свободно, как дельно стали говорить в фильмах наши современные рабочие. Но все-таки, кроме слов, нужен и показ дела. Соответствие слова и дела становится одним из важнейших требований времени. Относится оно и к пропорции «синхронов» и событийных эпизодов в проблемных фильмах. Уровень мастерства человека, отношение к труду — это ведь можно и показать. Как и взгляд в глаза смежнику.

Событие в финале «Разговора по совести» — митинг, праздник, с транспарантом над трибуной: 28 декабря 1984 года пущена обогатительная фабрика. Возникает вопрос: какую роль сыграл подряд на данном объекте? Удался ли подряд, получена ли премия, или по-прежнему состоялся пуск «любой ценой»?

«Дело не в премии»... Это тоже название фильма. Так утверждал с экрана Владислав Пахомович Сериков. Тот фильм представлял собой одну сплошную конфликтную ситуацию — ту самую, из-за которой Сериков слег с инфарктом. Не явилась комиссия на приемку объекта, построенного по методу подряда. Объект не был нужен без других, строительство которых задерживалось. Но при чем тут бригада? Не будет комиссии — значит, не только премии не будет. Дискредитируется сама идея подряда. И Сериков — прямо в кадре — звонит в Москву...

В этом контексте праздничная трибуна из «Разговора по совести» возведена там же, где работал когда-то Сериков. Но авторы не поинтересовались: а какой все-таки ценой? Таков был бы истинно современный подход.

Евгений АБ

Лишних кадров вообще не было

Репортаж со съемочной площадки

Табличка на фасаде: «Центральная лаборатория Череповецкого металлургического комбината». Войдем в здание. Пройдем по коридору первого этажа. В небольшой комнате — здесь помещается лаборатория металловедения — сейчас непривычно многолюдно. Камера, свет, звукоаппаратура. Шум, суета, как всегда, когда снимают кино.

Над столом прикреплен самодельный плакат. Девиз, прямо скажем, не вполне обычный — из Валентина Овечкина: «Не щади себя. Если хочешь светить — гори». Распоряжается здесь немолодая, подтянутая женщина: заведующая лабораторией, кандидат технических наук В. С. Дьяконова. Собственно, распоряжается — это не совсем точно. Хозяйка кабинета явно смущена и непривычным многолюдством, и направленным на нее вниманием.

— Валентина Сергеевна,— обращается к ней режиссер.— Я понимаю, очень трудно сосредоточиться в этом шуме. Но попытайтесь сосредоточиться, прошу вас. Работайте, как обычно.

Она села за стол с микроскопом. Начала объяснять.

— Что вы сейчас делаете? Расскажите, пожалуйста.

— Смотрю строение стали. Выясняю степень ее загрязненности. (Она не очень уверена, что нужно объяснять. Это ведь специальное: вряд ли поймут.)

Зазвонил телефон. Извинившись, Валентина Сергеевна нерешительно взяла трубку. Говорила, впрочем, вполне твердо, по-деловому. Что-то об образцах металла. Объяснила собеседнику на другом конце провода, что уже этим занимается, знает.

Тут возникла новая мизансцена. Камера следила за героиней. Валентина Сергеевна подошла к шкафу, сняла с вешалки и надела халат, взяла защитную каску. С сожалением заметила, что форма выдержана не до конца...

— Часто вы бываете в цехе?

Оператор Дмитрий Масс и режиссер Павел Коган

— Главная наша работа здесь — осмысливать результаты и давать рекомендации. Мы получаем пробы в лабораторию и здесь с ними работаем. И думаем... А основные технологические лаборатории — они в цехах находятся. Там времени не хватает думать. А мы? Если и мы не будем думать, то кто же тогда?

Валентина Сергеевна Дьяконова на комбинате давно. Вся ее семья с ним связана. Два взрослых сына. Старший — начальник цеха. Покойный муж всю жизнь, с перерывом лишь на войну, работал в металлургии. На Череповецком комбинате занимал разные должности. Два года был секретарем парткома.

— В Институт стали и сплавов,— скажет в другом эпизоде фильма старший сын Дьяконовой,— я пошел из-за мамы. Она металл понимает, как немногие.

— Валентина Сергеевна, а с какого времени существует ваша лаборатория?

— С пятьдесят восьмого года.

— А муж тогда кем работал?

— В пятьдесят восьмом? — задумалась Дьяконова.— В пятьдесят восьмом он был секретарем парткома. Это совпало с пуском листопрокатного цеха.

Это как раз тот цех, где начальником сейчас 35-летний Игорь Михайлович Хребтов, сын Дьяконовой,— он самый молодой начальник цеха на комбинате. Все оказалось взаимосвязанным. Пуск нового цеха (комбинату было тогда три года от роду), лаборатория металловедения. И семья — муж, сыновья. Можно ли отделить одно от другого?

— Вся жизнь вашей семьи отмечена вехами истории комбината. Так, Валентина Сергеевна?

— Выходит что так.

Она, похоже, и не задумывалась над этим. Говорит очень скупо, сдержанно. Немного оживляется, когда разговор заходит о сыновьях.

Что получится на экране — сказать пока трудно. Не очень-то податливым оказался персонаж. Хотя характер, судьба найдены точно. И в контексте фильма героине отведено подобающее место.

Одна из многих судеб, связанных с металлургическим комбинатом в Череповце. Единственная женщина, фильм получается «мужской», хотя по ходу рассказа выясняется, что работает на комбинате ни много ни мало 18 тысяч женщин. В таком вот чисто мужском производстве.

Эпизоды с Дьяконовой и другими героями фильма — сумма обозначенных на экране характеров — и создадут коллективный портрет Череповецкого металлурга. Каждая судьба индивидуальна, в каждой — обобщение, тип. Такова сверхзадача авторов.

Будет и сквозной герой — секретарь парткома комбината В. Т. Симурзин. Фильм не только о людях комбината и о партийной работе. В первую очередь это фильм о душевных потенциях, которые позволяют людям брать все новые и новые рубежи. «Сейчас главный фактор — человеческий». Это в Череповце часто приходилось слышать и от секретаря парткома, от кадрового рабочего. И от режиссера фильма.

Внимание к Череповецкому металлургическому в дни съемок было особое. В первом квартале 1986 года ожидается задувка новой домны — пятой, превосходящей мощностью четыре предыдущие. Все сосредоточено на подготовке пуска. Вопросы, с ней связанные,— в повестке дня одного из ближайших заседаний парткома, которое тоже снимают ленинградские документалисты.

У режиссера Павла Когана с Череповецким металлургическим комбинатом давние контакты:

— Ровно двадцать лет назад, летом 1965 года, я вместе с Юрием Заниным и Николаем Обуховичем (тогда операторами, сейчас оба — известные режиссеры документального кино)

снимал в Череповце картину с символическим названием «Спокойная сталь», вторую в моей жизни самостоятельную картину. Тогда наше воображение занимал металл — он тек, струился, искрился, сплющиваясь в огромных валках, летел со скоростью курьерского поезда. Ритм мчащихся раскаленных слитков заполнял экран во всю его ширину — фильм был широкоформатный. Сейчас, оглядываясь назад, я понимаю, что за металлом в немалой степени проглядел людей, хотя они присутствовали на экране — были видны их напряженные лица, их несуетливые руки. Но мощь человека, сумевшего покорить железо, фильм, как мне кажется, передавал.

Я использую несколько кадров из него, чтобы обозначить рост, масштаб предприятия, и уж, конечно, использую богатую фильмотеку студии — ведь один за другим операторы Вологодского коррпункта снимали для журнала «Наш край», как растет и работает Череповецкий металлургический.

Вернувшись сюда прошлой зимой после большого перерыва, я ходил по Череповцу, занесенному снегом невиданной белизны, и вспоминал. Кажется, еще вчера мы жили в этой гостинице, которая казалась тогда совсем новой и удивительно комфортабельной. И горевали, когда на первой же съемке неожиданный сноп искр из домны прожег новенький анаморфот и пришлось возвращаться в Ленинград, каяться и обещать, что больше такое не повторится. И радовались, просматривая ночами в опустевшем зале кинотеатра присланный из Ленинграда материал. Где эта улица? Где этот кинотеатр? Я ходил по Череповцу и не узнавал его.

Александр Ильич Гуторов — старший горновой, Герой Социалистического Труда, почетный гражданин города, член Советского комитета защиты мира.

Снимали московские, ленинградские кинохроникеры, с коррпункта в Вологде тоже снимали. Так что накопилась уже порядочная фильмотека, которая поможет представить портрет Гуторова во времени. В разные моменты его жизни.

На комбинате он — с пятьдесят шестого. Почти с самого его начала. Тоже вся жизнь здесь прожита. История, рассказанная о нем с экрана в значительной степени посредством его собственного рассказа, — это и волнующая повесть о жизни, и замечательный человеческий документ.

Собирались снимать приезд домой старшего сына, Игоря Гуторова. Офицер, служит в Вологде. Приехал в Череповец на несколько дней — к отцу и младшему брату. Недавно в семью Гуторовых пришло большое горе: умерла Ирина Сергеевна, жена Александра Ильича, мать Игоря.

В фильме по сценарию предполагался рассказ А. И. Гуторова о себе, о жене, история жизни и любви. Рассказ был очень эмоциональным, а боль еще слишком обнаженной. И режиссер (он и сценарист) долго не решался включить в фильм этот эпизод. Колебался, боялся злоупотребить доверием, откровенностью героя. Да и вообще стоит ли? Нужно ли повторять устный рассказ, уже однажды записанный? Но герой фильма сам захотел еще раз пережить свои воспоминания.

— Поженились мы и уехали в Череповец. Я такой счастливый был, жил как во сне. И все мне хотелось что-нибудь для нее сделать. Я на работу летел и домой летел... Работа хорошо шла. Техникум окончил. Нет, сначала школу вечернюю, а потом уж техникум. Родился первый. И тут меня начали хвалить на работе. Хвалили, хвалили, а потом и наградили. Знаете, я, может, и героем стал из-за любви...

Была уже намечена съемка: встреча отца с сыном на вокзале. Но так случилось, что Игорь Гуторов приехал на

Секретарь парткома Череповецкого металлургического комбината В. Т. Симурзин

день раньше, чем его ждали. Расстроился, когда узнал, что невольно сорвал предполагавшуюся съемку. Предложил повторить: сыграть перед камерой встречу на вокзале заново. Режиссер категорически воспротивился. Нет, решительно никаких инсценировок не нужно. Пусть все остается, как есть.

Как нередко снимают в цехе? Является группа среди дня с камерами, с аппаратурой. Установили свет, что-то сняли и ушли. Группа Павла Когана работает иначе. Все явились в мартеновский цех в семь утра, к началу смены. И не снимали. Наблюдали. Назавтра — снова в семь. И на следующий, и еще через день. И так три недели. Создавалась атмосфера доверия между героями ленты и ее авторами.

Валерия Тихоновича Симурзина снимали бегущим по улицам Череповца привычным маршрутом на нескольких отрезках пути. Вот он выбегает из подъезда дома (вечером, после работы), вот бежит по огромному мосту через Шексну. Наконец за рекой, в конце маршрута, возле лесочка Валерий Тихонович, переводя дыхание, давал интервью перед камерой.

— Валерий Тихонович, что дает вам бег?

— О беге много написано...

— Нет, вам лично?

— Преодоление себя и положительные эмоции.

— Положительные эмоции?

— Ну, бывает, когда там, на работе (*кивок в сторону комбината; он на той стороне реки — выразительный промышленный пейзаж*), не все ладится, что-то не в порядке. А тут пробежал — какое-то душевное успокоение. Ну, а если и на работе все хорошо, тогда вдвойне положительные эмоции. Анализирую, подвожу итоги. Есть у меня и личный рекорд по продолжительности. Сегодня запишу себе десять километров без времени — вы помешали. Вот только не верю я тем, кто говорит:

«Я лечу, как на крыльях». И вовсе я не лечу. Бывает, и бежать-то не хочется. Преодолеваю лень, усталость. Всегда нужно чем-то жертвовать.

Это было вечером. А утром того же дня, сидя в своем просторном кабинете, Симурзин мне рассказывал:

— Рабочее название фильма «Партком завода». То есть нашего Череповецкого металлургического комбината. Следовательно, как я себе представляю, речь идет о коллективном герое. Я тоже участвую в съемках. Вначале делал это не очень охотно. Времени мало, а ответственность большая. Но и не отказывался: надо так надо. Пропаганда нашего опыта, как и любого другого,— это тоже важно и полезно. Киногруппа три месяца изо дня в день ведет наблюдение за череповчанами, ставшими героями фильма, я же, естественно, наблюдаю за ней, с режиссером Павлом Семеновичем Коганом хорошо познакомился. И понял, что наши взгляды, устремления, пристрастия по большей части совпадают. С его помощью сделал я для себя кое-какие открытия. Снимали у блюминга. Я на мостике стою, камера на меня направлена, Павлу Семеновичу рассказываю про себя, про обжимной цех. И вдруг мысль: а что я без цеха? Ничего. А вот он без меня прекрасно существует.

Когда начальник расставался с цехом, на прощание подарили ему альбом. О нем Валерий Тихонович говорит с нежностью. Тот заветный альбом будет фигурировать в фильме. Полистаем его. Рядом со стихотворными обращениями — не очень-то складными, но трогательными — фотографии, в том числе его, начальника цеха, на собрании. Все о нем знали подчиненные. В том числе и любимую цитату из Гельвеция: «Общество признает и уважает только те достоинства, которые доказаны на деле... Кто хочет точно знать, чего он стоит, может узнать это только от народа и, следовательно, должен отдать себя на его суд». Эта цитата тоже есть в альбоме.

И вот что сказал оператор фильма Дмитрий Масс:

— Умение снять человека на документальном экране перешло у нас в разряд дефицита. Нередко человек на экране документального фильма выполняет лишь декоративную функцию — кажется, что он просто вписан в определенный натюрморт, занимая некое строго отведенное ему место в операторской композиции. А атмосфера? Внутреннее состояние совершенно не учитывается. Все посвящено лишь одному эффекту. Изображение, свет, интерьер. То есть пусть герой будет бледным, безжизненным, но зато эффектным изобразительно. Мы от этого сразу отказались. Изображение не должно быть навязчивым — лучше, чтобы его не замечали. Если в нашей картине такое произойдет, я буду считать, что это победа. У других режиссеров я, право, не встречал такого умения сжиться с героем, установить с ним душевный контакт. И герой испытывает к нему доверие, понимает, что интересен он сам, сам по себе — как личность. Однако момент истины у документального героя длится недолго. Нужно не пропустить его, зафиксировать. Коган его подготовляет тонко и точно, так, что бывает порой и незаметно. Подведет героя к такому состоянию, когда непременно нужно снять. И вот оно — движение души. И мне, и звукооператору приходится его ловить. У меня первая такая картина, где режиссер менее всего склонен к функциональным кадрам, к тем, что необходимы для монтажных перебивок. Тут лишних кадров вообще не было — их просто не снимали. Все должно быть обязательным — это я твердо усвоил, работая с П. С. Коганом.

Добавим, что фильм о людях Череповецкого металлургического комбината имени 50-летия СССР создается к XXVII партийному съезду.

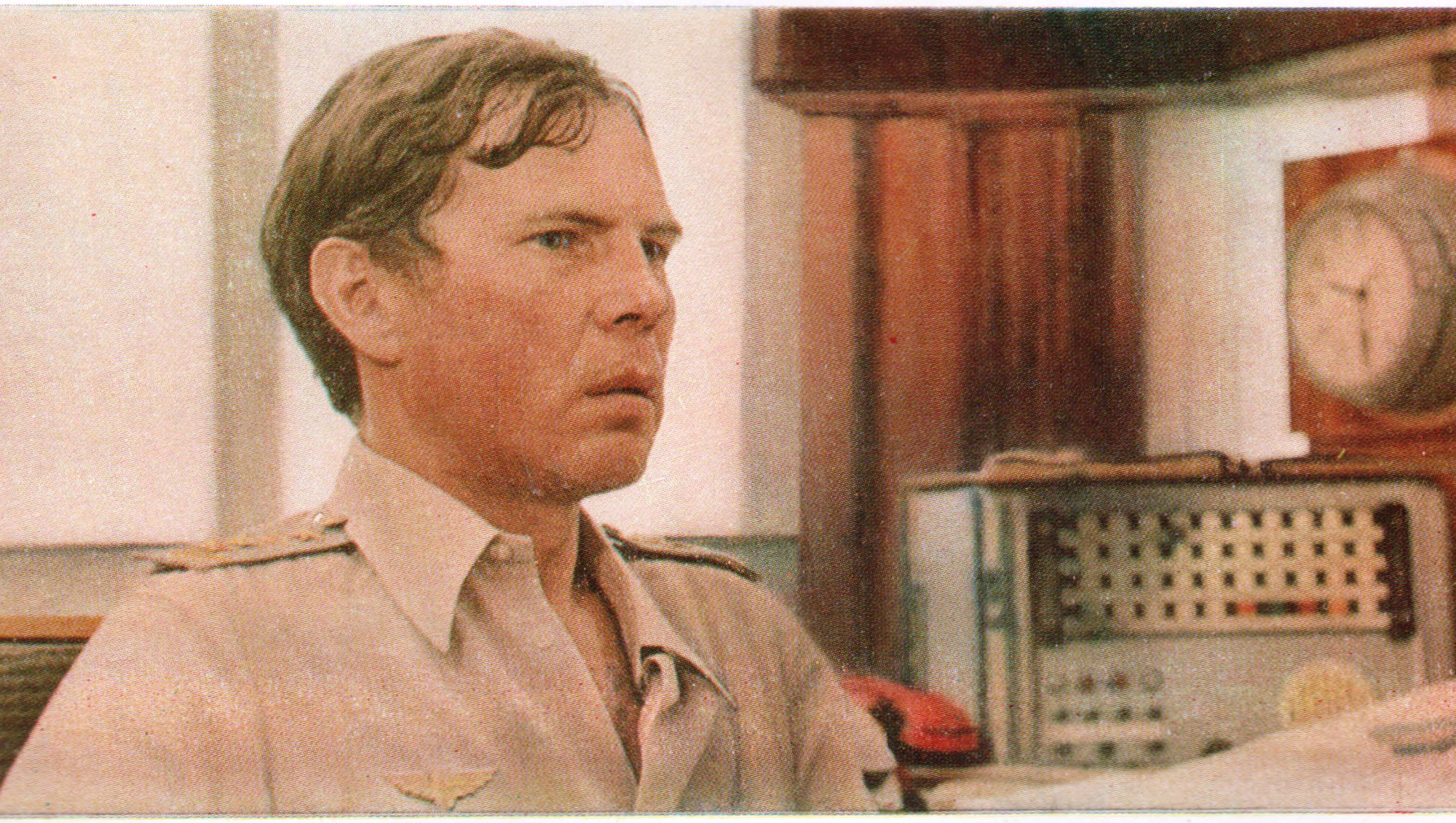
Череповец

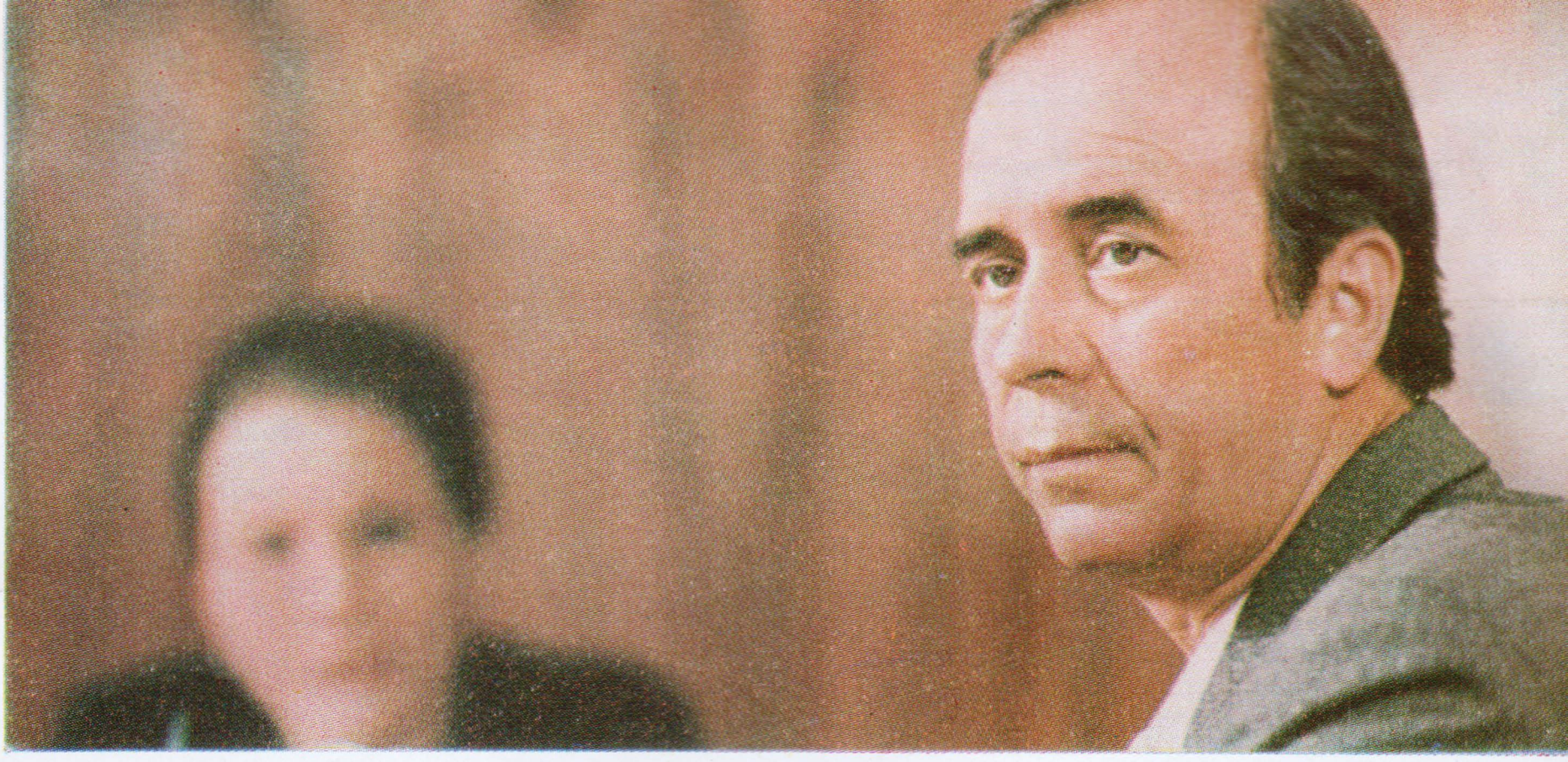
«Надежда и опора».
Курков — Ю. Демич

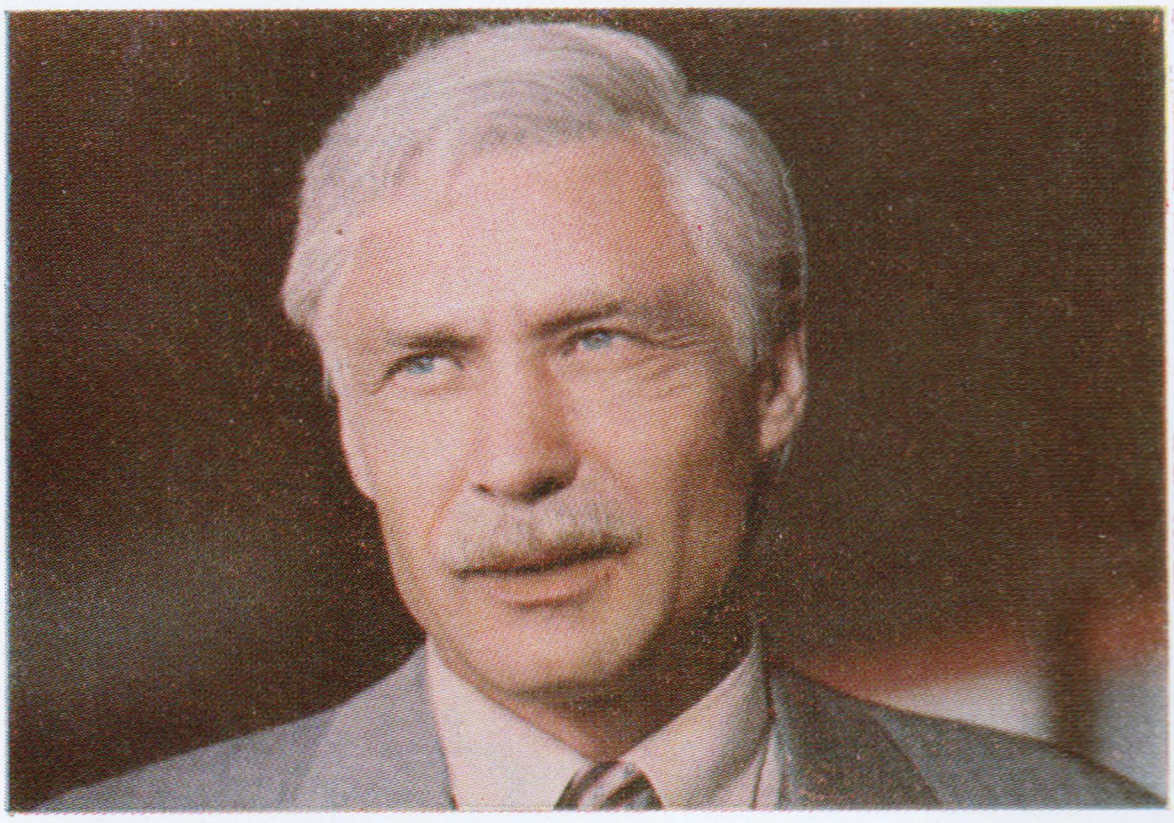
«Первый».
Бакиров — С. Джумадылов

«Магистраль».
Бойчук — В. Гостюхин

«Обвинение».
Ярош — М. Волонтир







«Остановился поезд».
Ермаков — О. Борисов

«Победа».
Воронов — А. Михайлов

«Дублер начинает действовать».
Костин — Б. Плотников

«Твой сын, земля».
Торели — Т. Чхеидзе

Л. МАМАТОВА

Черты героя проясняются?

На экранах игрового кино

Формирование нового героя в кино протекает так трудно, что впору воспользоваться выражением одного литературного критика, выявившего аналогичное положение в современной прозе: «родовые муки содержания»! Но тут важно, что поиски ведутся опять-таки совместно, что в них задействованы все национальные кинематографии страны, что коллективный художественный разум оттачивается в процессе неиссякающих споров и согласий, развивающих и углубляющих общее понимание позитивного интеллектуального и психологического потенциала современника.

В каждый исторический период авторский замысел несет на себе печать своего времени, конкретизируется применительно к его насущным потребностям. В 20-х и 30-х годах, например, человек на экране обычно переживал так называемую «ломку» сознания: переоценивались основы старого миропонимания и на протяжении показываемого сюжета происходил резкий и быстрый сдвиг от косных понятий к новым — революционным. Герои фильмов времени Великой Отечественной войны постигали «науку ненависти» к врагу, совершали патриотические подвиги на фронте и в тылу. В послевоенные годы, начиная со второй половины 50-х годов в особенности, перед личностью встали новые идейные и нравственные проблемы. Демократизация всех сфер общественного бытия, восстановление ленинских норм партийной жизни многообразно откликнулись в кинематографе.

Отвергалось все наносное, временно искажавшее основы социалистической морали: осуждались догматизм мышления, бюрократизм, попрание человеческого достоинства, подозрительность, клевета. Им противопоставлялись коллективизм, честный труд, уважение к человеку. Интересно, что при всей широте происходивших переоценок в духовной биографии героя утверждалась, по существу, не столько идея перемен, сколько идея стабильности-незыблемости священных идеалов, которые были обретены годами строительства «большой жизни» и защищены в борьбе с иноземным врагом. Высокие понятия очищались, обретали первозданный, незамутненный смысл.

«Лучше скажи-ка, только прямо, во что веруешь?» — спрашивал в «Председателе» секретарь обкома у Егора Трубникова, вдоволь хлебнувшего трудностей послевоенного восстановления хозяйства и намучившегося от незаслуженных подозрений. И тот — в пронзительно правдивом

облике М. Ульянова — отвечал с глубокой, выношенной убежденностью: «Верю в партию, Советскую власть, коммунизм».

Весна приходила на скромные Заречные улицы. Зритель увидел на экране молодых сталеваров, клепальщиков, монтажников-высотников, строителей ЛЭП, учителей, трактористов. Лиризм — вот общее свойство фильмов о них. Сердечная авторская любовь к искреннему, чистому, органически нравственному, как тогда было принято говорить, герою светится в каждом кадре. Нет, сюжет вовсе не носит характер благодушного бытописания: он как раз выстроен в пику лакировке и бесконфликтности, господствовавшим в недавние годы малокартинья. Человек на экране памятлив, знает высокую цену народному опыту: «Я отношусь серьезно к революции, к песне «Интернационал», к тридцать седьмому году, к войне, к солдатам, и живым, и погибшим, к тому, что почти у всех вот у нас нет отцов, к картошке, которой мы спасались в голодное время...» Это отбивается от наскоков новоявленных циников, глумящихся над якобы квасным его патриотизмом, Сергей — герой Г. Шпаликова и М. Хуциева.

За два года до появления картины «Мне двадцать лет», в 1962 году, было написано знаменитое стихотворение А. Твардовского «Слово о словах», где обличался «дурной трезвон» блудливой, суетной говорильни, но заново — «оно не звук окостенелый» — открывался смысл великих понятий.

Авторы стремятся к предельной достоверности в изображении трудностей душевного и обыденного существования, в игровом кино входит в права так называемый документальный стиль. И все же эти фильмы несут в себе неизбывное ощущение красоты и полноты бытия! Сама жизнь в них предстает высшим благом, завоеванным в недавних кровопролитных битвах. Рассматривается как драгоценность каждая крупинка мирного быта, вроде поклейки обоев в новоотстроенном доме. Человек на экране утолял свои печали, преодолевал скорби войны: вчерашние солдаты усыновляли мальчишек, встреченных на станциях или на задворках чайных, сельская девочка дочерней любовью возвращала к жизни измаявшегося от никчемности и одиночества названого отца, городская отыскивала отчий дом и родную мать в далекой деревне...

Герой все увереннее ощущал свою укорененность в жизни, и вместе — все острее осознавал ответственность за каждый поступок. Авторство человека в отношении собственной личности — центральная идея «авторского кино», явившегося к концу 60-х годов. «Я полон веры несомненной, что жизнь — как быстро ни бежит — она не так уж и мгновенна, и мне вполне принадлежит» — это написано А. Твардовским в 1967 году. Сходный настрой — во многих фильмах, где человек, вопреки любым обстоятельствам, твердо хранит в себе то, что ему «вполне принадлежит»,— честность, щедрость, отзывчивость к чужой боли... А если душа черствеет и слепнет, как у бывшей военной летчицы в «Крыльях» Л. Шепитько, ей сострадает автор.

Ощущение надежности мирного бытия и устойчивости, воссиявших в истинном значении высоких понятий, не мешает прозвучать тревожным нотам: в «Председателе», «Твоем современнике», «Листопаде» и многих других фильмах определяется новая гражданская проблематика. Наступают 70-е годы. Герою предстоит вступить в конфликт с волевым стилем руководства, с бесхозяйственностью, приводящей к бесплодной трате людского труда, с бездумным и хищническим отношением к природе. Меняется кинематограф в целом, и отчетливее всего это видно в фильмах о современнике. Все чаще даются в них социально-экономические реалии произ-

водства, его коллизии, нравственный смысл которых раскрывается через столкновение характеров. Потапов в «Премии» вступает в борьбу уже не в одиночку, как Нико в «Листопаде», его поддерживают ребята из бригады бетонщиков. С тихой, пока еще виноватой улыбкой приходит на заседание парткома симптоматичная для будущего кино — и не только кино! — фигура. Не физик и не лирик. Экономист. Это она, Дина Павловна, помогла вооружиться Потапову главными и неотразимыми аргументами — расчетами, содержащимися в клеенчатой тетрадочке. Впрочем, в следующем же гельмановском сюжете — «Обратной связи» — экономист уже утратит былую мягкость и кротость. Вязникова не выложит, а выбросит на стол секретарю горкома Сакулину папку с документами. Речь пойдет в них и о цифре покрупнее — двадцати миллионах убытков для государства, нанесенных авантюризмом на производстве, и еще — в числах не определяющемся, но не менее существенном — моральном ущербе для общества.

Главный герой теперь не обязательно обласкан безраздельной авторской любовью. В истории Елизаветы Уваровой, казалось бы, эхом отозвалась биография Александры Соколовой. Но авторы «Прошу слова» далеки от молодого счастливого восторга создателей «Члена правительства». И от щемящего лиризма — общей и ведущей интонации кино недавних лет. Делаются все более очевидными изъяны стиля управленческой деятельности в самой действительности. Художники воплощают их в противоречивости образа Уваровой. При беззаветной преданности делу, она не вполне компетентна в специфическом труде управления. Некомпетентность же связана с волюнтаризмом: острые коготки «волевого стиля» проступают сквозь внешний демократизм председательницы горисполкома, ее принципиальность соседствует с душевной однолинейностью, требовательность — с решительностью недалекого и крутого администратора.

Открывая сложность и неоднозначность характера, Г. Панфилов вынужден хранить беспристрастность аналитика. Держат дистанцию, интересуются героями, но отнюдь не сливаются с ними В. Абдрашитов и Н. Михалков. Тем временем литературная критика отмечает «малоучастливость к персонажам» и «перевес холодных наблюдений ума» в так называемой прозе сорокалетних: повестях В. Маканина, Р. Киреева и других. Постепенно становится ясным, что рационализм — отнюдь не странность одного художника, повторяющаяся по неизъяснимым причинам в другом, во всем остальном на него не похожем. А печать времени. При невиданно долгом в истории страны мирном стабильном развитии на поверхность стали выходить конфликты, прежде малозаметные в свете всеобщих и сильных потрясений. Формировались и небывалые типы коллизий и характеров. Их надо было познать, исследовать, что и потребовало от художника интеллектуальной воли, спокойно сосредоточенного внимания к жизни.

Впрочем, даже самые тонкие интеллектуальные прозрения далеко не всегда были бесстрастны, не говоря уже о том, что они (порой — в пределах того же фильма) соседствовали с ярко-эмоциональной публицистикой: авторы спешили зафиксировать столкновение противоборствующих сил и хотя бы по первым впечатлениям, но сразу выразить к ним свое отношение. В различных формах и жанрах искусство выполняло, в сущности, единую работу — предварительно познающую.

Проблематика, связанная с благотворной перестройкой всех сфер общественной жизни, приобретает в середине 80-х годов строгую отточенность научных формул, ложится в основу правительственных решений

и партийных документов. Переломный характер переживаемого времени, необходимость достижения нового качественного состояния общества требуют высокого творческого напряжения и от киноискусства. Масштабность, глубина и сложность решаемых в самой действительности задач взывают к активному и глубокому художническому анализу. Киноискусство собственными средствами может способствовать всестороннему совершенствованию общества, развив и обогатив важнейшую свою традицию — формирование у зрителя передового гражданского мышления.

Предстоит обобщить лучшее из накопленного опыта. В памяти же кино, как уже было сказано, и та решительность, с какой происходила ломка сознания героя 20-х и 30-х годов, взлет его революционности. И патриотизм человека на экране времен Великой Отечественной войны. Выношенная убежденность в жизненной силе социалистических идеалов, воплощенная в лучших фильмах второй половины 50-х и 60-х годов. И наконец, та деловитость, компетентность, возрастающая нетерпимость к любым отклонениям от социалистической морали, которые отмечали эволюцию героя 70-х годов.

Оглядываясь на недавние годы — конец 70-х и первую половину 80-х годов,— в особенности на те фильмы, которые были прицельно ориентированы на актуальную гражданскую проблематику, приходишь к выводу, что и в этот период кинематографическая мысль — пусть с ошибками, пусть непоследовательно и не по всему фронту — стремилась проторить дорогу к новому.

Суть тенденции, охватившей общесоюзный кинопроцесс, состояла в вызревании концепции о необходимости плодотворных и всесторонних перемен.

Масштаб предстоящей перестройки, связанный с массовой психологической переориентацией, был, например, проницательно угадан в фильме «Остановился поезд» А. Миндадзе и В. Абдрашитова.

Симптоматичны в этом отношении даже первые появления героев на экране. Рабочий Пантелеев весело оглядывает фигуру собеседника, говорит ему «ты», держит шутливый тон. Между тем встретился он не с приятелем, а со следователем — после чрезвычайного происшествия на железной дороге, гибели машиниста, в которой отчасти виноват и он, Пантелеев. Но поймет он это не сразу. Ведь за ним — нерушимая, как ему кажется, сила давней традиции. Нарушил инструкцию? Так он с тридцать четвертого года ее нарушал, и сменщик нарушал, все нарушали — так было заведено. Начальник депо Голованов, увидев следователя, тоже ничуть не теряет уверенности в себе. Выпустил на линию локомотив, в котором барахлили приборы? А что было делать? Лето, запарка, дополнительные поезда, не срывать же график! И смело, победительно улыбается.

Позже журналист Малинин объяснит следователю Ермакову, почему так спокойны и убеждены в своей правоте и рабочий, и начальник: «Ведь перед тобой — не заядлые преступники. Люди, нормальные люди, каких миллионы. И они работают, как умеют. Они так работали всю жизнь». Ермаков, не успокоившись, обращается к высшему в городе должностному лицу. Но и представительница местного руководства тоже непроницаема, невозмутима. Терпеливо, вежливо внушает следователю, что его попытки установить виновников аварии не нужны, не актуальны. Отец погибшего машиниста был героем войны, сын признан героем мирного времени, общественность города готовится отметить дни памяти Тимониных. Деятельность же следователя «идет вразрез с общим настроением».

Машинист знал, что выезжает на

локомотиве с неисправными приборами, но, как и все, положился на «авось». Это отлично известно журналисту Малинину. Однако он пишет в городскую газету статью, в которой жертва чужой и собственной неряшливой работы Тимонин объявлен героем, с которого надлежит брать пример. Малинин врет из убеждения, у него позиция, тоже, как он полагает, подкрепленная традицией: «Один великий писатель хорошо сказал, что прокуроров у нас достаточно, а вот защитников...» Так растет, ширится «общее настроение», о котором слышал Ермаков в сановном кабинете. Коллективное самоослепление, самообман.

О моральном ущербе, который несут обществу местничество или ведомственный «патриотизм», уже сказали прежде «Премия», «Обратная связь» и другие. Фильм «Остановился поезд» продолжил исследование темы. Вместе с тем он углубил постоянные смысловые мотивы творчества В. Абдрашитова и А. Миндадзе. На характерах, взятых из самых разных социальных слоев, В. Абдрашитов и А. Миндадзе с завидным упорством исследуют тот тип общественного поведения, которому свойственно бездумно и охотно следовать «общему настроению». Духовная жизнь адвокатши из «Слова для защиты» ограничивалась высиженными в институте премудростями и служебным этикетом. Человеком с анкетой (женат, имеет высшее образование, занимает должность), но без духовной биографии предстает астроном в «Параде планет». Усердный исполнитель, чье сознание не обременено никакими проблемами, — рабочий Белов в «Охоте на лис».

На этом фильме стоит остановиться подробнее, потому что здесь, едва ли не впервые в нашем кино, увиден под новым углом зрения тот, кто прежде особого беспокойства не вызывал и даже бывал согрет лучами авторской любви и уважения. Впрочем, о возможной бездуховности не только городского служащего или псевдоинтеллигента (о них многое выговорила, например, проза Ю. Трифонова), но и крестьянина или рабочего начала уже тревожиться литературная проза. История, происшедшая в «Охоте на лис», заставляет вспомнить «Микроскоп» В. Шукшина, где плотник Андрей Ерин, увидев однажды в увеличительное стекло микробов, был настолько поражен повсеместной распространенностью «твари» и общим несовершенством жизни, что потерял покой и сон. Нечто сходное — в «Живой воде» В. Крупина. Здесь сторож лесобазы Кирпиков, испытав сильный сердечный приступ, бросает пить, ясно и трезво оценивает свою жизнь и не находит в ней цели и смысла. Потрясенный, он объявляет себя умершим, прячется в подвале, принимается от тоски и одиночества читать школьные учебники своих детей, и новые сведения гнетут его сознание не меньше, чем микроскоп — Ерина. Однако душевное смятение, накатившее на героев, описано в рассказе и повести с добрым юмором. Кирпикову, например, заведомо обеспечены авторское и читательское сочувствие уже хотя бы потому, что он воевал, всю жизнь «хребтину ломал», дал образование пятерым детям.

В «Охоте на лис» авторское отношение к Белову куда жестче. Важно заметить и следующее: если в других своих фильмах А. Миндадзе и В. Абдрашитов определяют душевную скудость собственною бедою человека, то теперь их взгляд повернут на окружение. Стылая душа и неразвитый интеллект несут неминуемый изъян в жизнь остальных, общества.

Белов был убежден, что все у него «чин чином», «нормально», «как у людей». В самом деле: женат, получил квартиру, план выполняет, занимается спортом. Чего еще? Событие, ошеломившее Белова, произошло в парке, где его буквально ударили по

голове, «чуть котелок не раскололи». Один из обидчиков — несовершеннолетний, пэтэушник — оказывается после суда в колонии. Белов решает из юнца «фигуру лепить, человека». Взявшись наставить заблудшего на истинный путь, новоявленный духовный пастырь идет проторенным путем: сам он добился, чтобы все у него, включая ковер во всю стену и полированную мебель, было «как у людей». Теперь мальчишка должен уподобиться ему, Белову: «А что, Володя, давай и ты на моем примере!» Но Беликов отвечает ехидной ухмылкой.

Сходство их фамилий не случайно. Беликов дан в фильме как возможная и опасная стадия усугубления бездуховности, явленной Беловым. Старший держит себя уздой немногочисленных правил, какие сумел усвоить. Младший презирает и эти правила, и те плоды, какие приносит Белову их неукоснительное выполнение. Но иных духовных ценностей Беликов не обрел, миропонимание его качается, не зная опор, поведение непредсказуемо.

«Охота на лис» — спортивная игра, не раз показанная в фильме. Сюжетная метафора. С отрешенно-фанатичным лицом Белов продирается сквозь кусты, перепрыгивает через ямы, бежит на сигнал, раздающийся в наушниках. Но надо видеть, какая растерянность, страх от безвестности и покинутости охватывают его, когда сигнал внезапно исчезает. Не зря, видно, ребята из бригады относятся к Белову без всякого уважения и грубовато насмешничают, когда он рассказывает, как его «саданули» по голове: «А что ему! Уши-то целые! Они ведь ушами их ловят в приемник!» Можно не сомневаться, что Белов с его умственной и душевной ленью и на заводе не затрудняет себя ни откликом на чужие радости и горе, ни самостоятельным поступком. Предпочитает ловить ушами прямые указания.

В кино 70-х годов гражданственность выявляла себя чаще всего в фильмах, показывающих человека в непосредственной сфере его труда. «Охота на лис», почти не касаясь производства, тем не менее продолжила начатую традицию. В ней выведен, если угодно, антипод Потапова. Ведь доведись Белову работать в бригаде бетонщиков, он вряд ли поддержал бы возникшую здесь смелую инициативу. Испугался бы окрика Батарцева, действовал бы в русле «общего настроения», то есть в данном случае в условиях круговой поруки, прикрывавшей безхозяйственность. И премию в кассе Белов получил бы. Впрочем, в финале «Охоты на лис» Белов сходит со спортивной дистанции, снимает наушники, идет по лесу непредуказанным путем. Так буквально пластически реализована мысль о первых самостоятельных шагах самопознания и самосовершенствования.

Да, усердия на своем трудовом участке при холодном бесчувствии к людям вокруг, равнодушии к тому, что делается в коллективе, оказывается сегодня недостаточно. Одухотворить отдельную судьбу может только понимание самим человеком ее сопричастности судьбе народной. Его заинтересованность в полезности своей деятельности для общества в целом. Иначе сама деятельность, сама работа грозят выродиться в старательное, но бесплодное топтание на месте. Эта мысль — главная в фильме «Голубые горы, или Неправдоподобная история» Э. Шенгелая. Общая тема разрабатывается в этом произведении неожиданным и оригинальным образом.

В фильме звучит характерная для грузинского кино забота, которая прежде уже была видна в столь разных, казалось бы, фильмах, как «Саженцы» Р. Чхеидзе, «Мольба» Т. Абуладзе, «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани, «Путь домой» А. Рехвиашвили и многих других, включая де-

бюты молодых, вроде «Нового года». Точно и исчерпывающе определить словами ее трудно. Скажем примерно так: речь идет о том, чтобы сохранить земляческую сообщность, способность к коллективному сопереживанию горя и радости, быстрому душевному единению. Как продлить и развить традицию без ущерба для индивидуальности? Не дать ей измельчать до поверхностных взаимных восхищений и обмена услугами? Вопрос этот с тревогою был задан в фильме «Жил певчий дрозд». Он звучит и в «Голубых горах».

Если в фильме «Жил певчий дрозд» долг приятельства оказывался тем молохом, которому герой вынужден принести в жертву самое сокровенное — мечту о творчестве, то есть поступиться индивидуальностью, то в «Голубых горах» всеобщее прекраснодушие становится мягким облаком, камуфлирующим самообман, наносящий в конце концов урон и отдельной личности, и коллективу, и обществу в целом. Именно самообман, потому что действуют здесь вовсе не злоумышленники, намеренно сгубившие рукопись молодого автора. Не заядлые они преступники, как сказал бы журналист Малинин из фильма «Остановился поезд», нормальные люди, «и они работают, как умеют». Вот почему в сатирической комедии не шаржированы портреты, и мы видим сплошь симпатичные лица с выражением деловитости и озабоченности. Результатов труда — никаких, но к ним и интереса нет ни малейшего, любопытствуют тут о другом — о зарплате, премиях, о сроках предстоящих отпусков. Сильно «общее настроение»!

Неиссякающая земляческая сообщность, взаимная симпатия, общий душевный уют тут выродились в словесные и мимические клише, лишились души и смысла, и это слилось с общей показухой, усердным деланием вида, будто что-то делается. Ложь вошла в норму, растеклась в обыденности. В крупные зрелищные формы она выплескивается только в моменты исступленно ликующих банкетов, как выказывала она свой масштаб в картине «Остановился поезд» в обескураживающем пафосе мощного похоронного шествия.

Извлекая проблему, имеющую всеобщее значение, из конкретного жизненного материала, открывая ее сопряженность с другими, уже волновавшими экранное искусство вопросами, советские художники открывают реальный объем предстоящих задач. И это важно. Ведь единый в своей сущности процесс социально-экономической перестройки, охватывающий ныне всю страну, получает в каждом случае особые оттенки. Они обусловлены многими факторами, в том числе и спецификой тех социально-психологических препятствий, которые предстоит преодолеть в ходе повсеместного укрепления дисциплины, наведения порядка, повышения производительности труда.

Примечателен в этом отношении «Допрос» Р. Оджагова. Этим произведением, о чем свидетельствуют вступительные титры, авторы стремились внести свой вклад в борьбу с негативными явлениями. Следователь приступает к делу, которое ему в общих чертах ясно с самого начала: нелегальный галантерейный цех паразитировал на нерачительно крупных отходах фабрики, группа махинаторов наживалась на реализации неучтенной продукции, заручившись за определенную мзду поддержкой патрона из министерства. Следователю нужно только одно: чтобы бывший управляющий подпольным галантерейным цехом Мурад Абиев назвал имена сообщников. Но Мурад взваливает всю вину на себя, отказывается отвечать на вопросы следователя. Постепенно открывается, что это — отнюдь не тупое равнодушие к собственной судьбе и даже не страх перед оставшейся на свобо-

де бандой. Мурад считает для себя бесчестием разоблачить преступников. Ведь они считали его своим! И он их — тоже! «Можно подумать, что я пытаюсь уговорить вас выдать военную тайну или предать товарищей по оружию!» — сокрушается следователь.

По сценариям Р. Ибрагимбекова снят не только «Допрос», но также «В одном южном городе», «День рождения», «Перед закрытой дверью», «Парк». Во всех этих фильмах мы видим группу — знакомых, соседей, друзей детства, в среде которых до поры до времени принято считать, что их единит родство душ. Главный герой — человек, из этой среды вычленившийся. Его отчуждение создает критическую ситуацию, вынуждает к проверке на истинную ценность устоявшихся общих чувств и понятий. Выясняется, что никакое это не товарищество, а в лучшем случае — приятельство, в худшем же — клановая солидарность. Ее-то в разных формах из фильма в фильм исследует и развенчивает Р. Ибрагимбеков.

Постепенный отход героя от законов, диктуемых средой, подробно был прослежен еще в дебютной картине драматурга — «В одном южном городе». Пафос фильма состоял в том, чтобы отделить здоровую народную традицию от предрассудков. Потому что именно предрассудками цементировалась общность жителей показанной нам 9-й Хребтовой улицы. Клановая мораль делает человека своим пленником, она отвергает личность, свободно следующую своим убеждениям. Выговорив это, первый фильм Р. Ибрагимбекова внятно обрисовал и тех, кто с особым рвением насаждал предрассудки. Шофер Гасан, например, главный авторитет по охране «заветов предков». Сюжет выясняет, что заветы эти Гасан извращает, потому что они для него не цель, а средство: самоутвердиться и властвовать.

В «Допросе» Мурад не проделал того пути к самостоятельному мышлению, который успевают пройти герои других картин. При этом он окружен принципиально новой средой: с горбатых улочек, маленьких двориков действие перенеслось в кабинеты министерства и сверкающие банкетные залы ресторана «Интурист». На смену мрачному, жилистому Гасану в неизменной кепке-«аэродром» явился лощеный, с иголочки чиновник, тайный покровитель «цеховиков». Изменилась лексика: Гасан цедил сквозь зубы грубые угрозы, Алмазов изящно топит оппонента в потоках красноречия. Но суть осталась неизменной: торжественные фразы о древних и недавних «священных» заветах выговариваются всуе и с корыстным умыслом. Делаются средством для карьеры и обогащения. «Допрос» на криминальном сюжете исследует особо циничную и изворотливую форму парадности и пустословия: он представляет дельцов и в обыденном, и в духовно-историческом смысле слова.

Духовные ценности, добытые реальным социализмом, устрожили отношение к любым нравственным уродствам, антиподам социалистической морали.

Пристальное критическое изучение различных форм группового эгоизма — от круговой поруки, прикрывающей очковтирательство и показуху на производстве, до тайных кланов махинаторов — одно из завоеваний кино последних лет.

Особый психологический накал приобрел конфликт группы с личностью, когда действие перенеслось в среду подростков, школьников. В «Чучеле» Р. Быкова бесхитростная и доверчивая девочка, открытая дружбе и любви, становится жертвой травли одноклассников, ожесточающихся от неведения (они ошибочно считают ее предательницей), безнадзорности, незнания, куда выплеснуть энергию, изливающуюся в конце

концов в устрашающем азарте преследования беззащитной жертвы. Коллективное самоослепление предстает здесь источником диких и опасных действий.

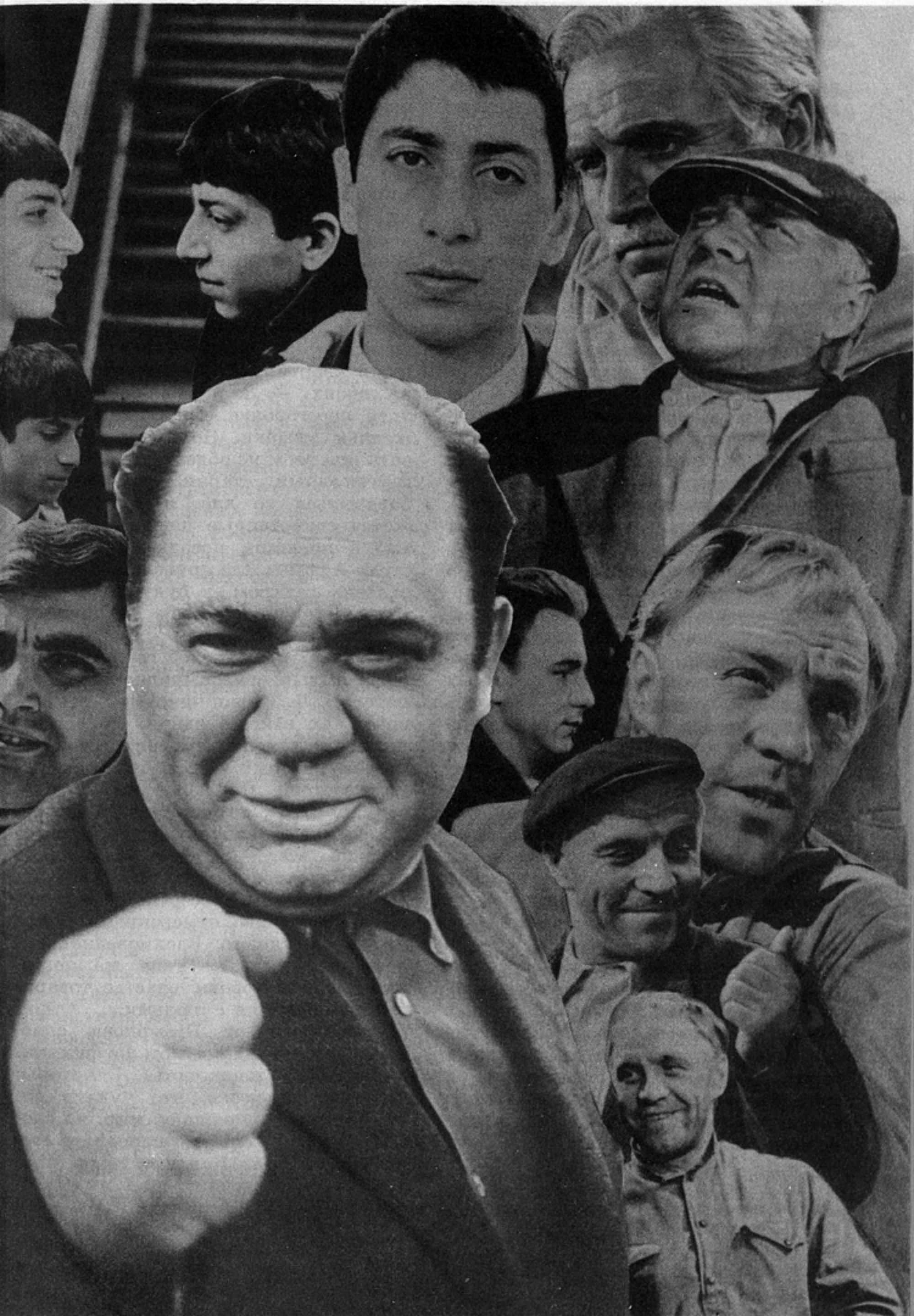
Напору микросреды может противостоять только личность с развитым индивидуальным самосознанием, внутренне свободная, обладающая собственными духовными ценностями. И самое интересное, что есть в «Чучеле»,— самый процесс формирования подобной личности, то есть подробное прослеживание течения мыслей и чувств девочки, загнанной в угол недетскими испытаниями: предательством любимого, нападками однокашников, бездействием старших — умных и добрых. Непонимание, горечь осознания случившегося, тщетная попытка выяснить традиционные вопросы: кто виноват и что делать? Приступы самоуничижения. В подобной ситуации личность может быть разрушена, смята. Но Лена Бессольцева обнаруживает редкостную духовную жизнестойкость, сохраняет и мужество, и доброту. Хотя вера в жизнь зиждется для нее теперь не на непосредственных и простодушных радостях детства, а на зрелом понимании того, как неласкова может быть обыденность.

В рецензиях на фильм Лену Бессольцеву сравнивали с князем Мышкиным, имея в виду, естественно, не масштаб образа, а генотип его. «Чокнутая» в понимании одноклассников Лена действительно выступает одной из наследниц знаменитого предшественника, как были ими многие «идиоты» (так величали Нико в «Листопаде»), «чудаки» и «чудики», выведенные в кино конца 60-х — начала 70-х годов. Однако в фильме 80-х годов произошли существенные перемены в авторском понимании традиционного образа. «Чокнутая», пережив бури и потрясения, становится иной, мужает духом. Между тем как пафос фильмов пятнадцатилетней давности состоял как раз в том, чтобы утвердить неизменность, внутреннюю неподвижность чудака, неподвластность его никаким воздействиям жизни.

Чудаку полагалось воспарять духом над прозаической, будничной действительностью. И он воспарял, не допуская в мир тщательно оберегаемой голубиной чистоты грубые соображения о хитрости и своекорыстии рядом живущих, а тем более — о зарплате, премиях, бытовых и производственных неурядицах. А рядом распоясывался и обретал силу мир «мещан», к которым наш герой не имел ни малейшего касательства.

Выяснилось, однако, что когда обстоятельства неумолимо обступали «органически нравственного» героя, лирический его настрой улетучивался, а сам «чудак» стервенел и дичал. Бесформенно добрая душа и рыхлое миропонимание расплющивались под напором обстоятельств. Усилий ума, направленных на осознание реальных условий жизни, и воли к их серьезной переделке неискушенный и незапятнанный наш герой не обнаруживал. Перезрелый юноша то утешал себя немудреным: «Какие наши годы!» (так называлась картина Э. Ишмухамедова), то, наконец, забывал о неопределенно-взыскующих настроениях ушедшей юности. «Прощай, зелень лета...» — называется новый фильм Э. Ишмухамедова. Прощай! Здравствуйте, вельветовый пиджак, безупречный галстук, натиск «нужных людей», взаимный обмен услугами. И все быстро, ухватисто, без единого приступа морального удушья. Где же невинный мальчик из компании, купавшейся в речке Анхор в конце 60-х годов?..

Да, в чудака сорока с лишним лет сегодняшние авторы уже не верят. Потомки князя Мышкина переместились в другую, преимущественно старшую возрастную группу. Но тут возникла новая трудность: попробовав оказать целебное воздействие на духовный мир окружающих, старич-



ки убеждаются в бесплодности первых попыток и... бегут, буквально уезжают от тех, кто им не мил и не дорог. Старик Бессольцев в «Чучеле» живет анахоретом, на воде и хлебе, пенсию тратит на покупку картин. Не замечает, как лают на него собаки на улице, дразнят «заплаточником» мальчишки, осуждают старушки у подъездов. Когда же людская жестокость опалила душу его внучки, старик заколотил окна и двери дома и отбыл из родного гнезда. «Традиция живет в его рассказах о фронтовом прошлом и, помимо текста, заключена в старомодном характере русского интеллигента, который воспринимает окружающее сквозь призму культуры»[1] — это могло бы быть сказано о Бессольцеве, хотя отнесено к Алексею Борисовичу из «Послесловия».

Этот коллекционирует не живописные полотна, а, так сказать, картины жизни, приносящие ему радость: вкус ли свежего, ноздреватого черного хлеба, удовольствие ли лицезреть рубенсовские формы румяных колхозниц, с которыми довелось ехать в поезде, или натюрморты на прилавках южного рынка. Как фантастично прекрасно зрелище рынка! Может быть, и цены там фантастичны? Вот этот вопрос уже кажется нашему чудаку не то чтобы неуместным, но не обязательным, ведь он не на торжище ходит из житейских соображений — приобрести съестное, — он усладу очам ищет, бескорыстно любуется. Но всякий ли после бесплотных созерцаний недоступных красот удовольствуется дома одиночеством и черным хлебом? М. Хуциев не хочет замечать того, что ощущение полноты жизни и ее осмысленности у Алексея Борисовича то и дело соскальзывает в стариковскую благостность, оптимизм — в искусственное самовзбадривание.

И все же как притягателен этот человек! Непоказное, но законное удовлетворение честно прожитой жизнью, надежность и порядочность его куда серьезнее противостоят мирочувствованию Швыркова, нежели столь старательно авторами подчеркиваемая натужная его веселость. Жена Швыркова — гид, переводчик, работает с иностранными туристами. И сам он встречает тестя, будто туриста: заученный этикет, быстрая транспортировка, нет, не в гостиницу, в квартиру со всеми удобствами на двоих — комнаты раздельные, хотя перегородка стеклянная. Положенные улыбки. Но душу распахивать при этом не обязательно. Однако неугомонный старик вынудит его раскрыться до дна, и тут обнаружатся сокровенные ценности и мечты: в прошлом поездка в одну из стран Африки, где привелось кормить львенка сахаром, в будущем — загранкомандировка еще значительнее...

Больше многих слов говорят портреты Швыркова, выполненные оператором Л. Калашниковым: с плоского, как кейс, бледного лица прицельно и холодно смотрят глаза человека, который живет, будто выполняет задание. Оно обширно, включает карьеру, благополучие, престиж. Но вымуштрованная воля помогает достичь всего быстро, обязательно доводя каждое начинание до конца, до упора. Он и диссертацию так пишет: расчетливо отмеренными дозами, но неуклонно. Вдохновение? Радость творчества? Такие же погремушки, как любовь, счастье товарищества, общения с людьми.

Исходящая от Швыркова опасность определена в самом же фильме: «духовная жестокость». Авторы, впрочем, надеются, что чудаки все же не только украшают мир, но способны и решительно оздоровлять его, лечить от зла. Коллективным плачем навзрыд вспоминают в «Чучеле» и Лену, и ее деда. Швырков

---

[1] Зак М. Истоки злободневности.— «Искусство кино», 1985, № 8, с. 21.

раздумчиво сообщает с экрана, что встреча с тестем ему «перевернула жизнь». Но легко ли переворотить сознание маленькой «железной кнопки» или большого «железного малыша»? Хватило бы у самих чудаков сил сберечь свои хрупкие хрустальные души!

Самоизоляция человека от действительности может приобрести причудливые формы: директор крупного предприятия, пребывающий вроде бы в самой гуще жизни, делает, едва выйдя на пенсию, Колумбовы открытия в своем городе, в среде бывших подчиненных и даже в собственной семье. Как неуютно чувствует он себя, впервые попав в общественный транспорт! Вроде персонажа М. Зощенко, который «любил народ, но не любил публики, то есть тех, с кем нужно было ехать в трамвае». Как неприятно изумляют его цены на рынке, которыми он удосужился поинтересоваться! С каким запоздалым удивлением он узнает, что талантливый инженер, которого он когда-то «прижимал» за критику, за инициативу, вообще за то, что тот позволял себе разговаривать с начальником, как с равным, прозябает теперь в какой-то мастерской и даже доволен этим. Как неуклюжи его попытки возродить былую любовь и даже ревность жены, чьего многолетнего одиночества — при нем, живом муже, — он не замечал. Как бесплодно его намерение найти общий язык с сыном, сознательно воспитавшим в себе прямую противоположность ему — отцу!

Фильм Ю. Райзмана называется «Частная жизнь» — тем вроде бы заявлено, что речь здесь пойдет о сфере сугубо интимной, семейно-бытовой. Она действительно помогает обогатить образ Абрикосова психологическими полутонами. Но суть его глубоко типична и социальна, и ее с обезоруживающей прямотой определил сам М. Ульянов, исполняющий эту роль: «Обратите внимание, фильм «Частная жизнь» оказался не только актуальным, своевременным. Он в известной степени предвосхищал последующие процессы, открывал тему, ставшую одной из центральных в наши дни. Это борьба за обновление методов руководства на местах, особое внимание к кадровой политике, критика и смена отживших, устаревших, косных, пусть и честных, «службистов» ушедшей эпохи — наподобие моего Абрикосова»[2].

«Предвосхищал последующие процессы» — точнее не скажешь. И не только об этом фильме.

Вызревшая в кино мысль о необходимости серьезной и плодотворной перестройки всех сфер жизни общества воплощала себя в беспрерывном социальном портретировании-изучении разнообразных типов общественного поведения, в том числе разнообразных форм группового эгоизма, самоизоляции человека от действительности или бездумного следования «общему настроению». В накапливании опыта исследования уязвимых для критики устаревших, нетерпимых форм общественного и индивидуального бытия.

И все-таки в свете новых требований, выдвинутых ныне развернутой концепцией ускорения социально-экономического развития страны и достижения на этой основе нового качественного состояния советского общества, познающая работа искусства предшествующих лет выглядит неполной, недостаточной, ограниченной. Создавались преимущественно фильмы-предупреждения, указывающие перстом на те явления, которые должны быть преодолены. Кем, однако, преодолены? Вот вопрос! Где эстетически заразительный пример личности, активно действующей, конструктивно меняющейся, претендующей на звание властителя дум?

---

[2] Ульянов М., Зоркая Н. Актерская профессия — творчество и ремесло. — «Искусство кино», 1984, № 9, с. 56.

Таких людей мы встречаем в реальной жизни, их демонстрирует документальный кино- и телеэкран. Но лишь в некоторых фильмах игрового кино они начали, пожалуй, определяться, проступать, будто в начальной стадии проявки фотографии: полного, законченного портрета еще нет, но общие черты постепенно проясняются. Есть характеры-провозвестники, то есть многообразные попытки понять, каковы необходимые и решающие именно в наше время проявления ума и сердца человека, способного активно менять мир к лучшему. Известно, как сложна задача создания героев своего времени для искусства, но никакие его прошлые достижения не могут ее отменить: человек, способный вести других, преодолевая трудности, олицетворяющий собою высокий идеал, был и останется всегда самым желанным и притягательным для зрителя.

Формирование нового героя в кино протекает так трудно, что впору воспользоваться выражением одного литературного критика, выявившего аналогичное положение в современной прозе: «родовые муки содержания»! Но тут важно, что поиски ведутся опять-таки совместно, что в них задействованы все национальные кинематографии страны, что коллективный художественный разум оттачивается в процессе неиссякающих споров и согласий, развивающих и углубляющих общее понимание позитивного интеллектуального и психологического потенциала современника.

Эти споры, авторские «да» и «нет» видны порою не только на широких просторах многонационального советского кино, но даже в пределах одного фильма и образа. Предположим, в интервью, данном в начале съемок фильма «Хозяин»[3] по киноповести Г. Матевосяна, режиссер Б. Оганесян высоко оценил борцовские качества своего героя — лесника Ростома Саркисяна, его неутомимую гражданскую отвагу. Однако реалистическая художническая мысль оказалась беспощадной, открыв в характере Ростома не только силу, но и слабости. И потому к интонации авторского восторга примешана в фильме горечь прощания: нам показывают человека, который стал, по сути, фигурой исторической, уходящей. Да, Ростом хранит заветы народной нравственности, он горит и идеалами времен своей молодости, когда все честно и дружно тянули одну лямку, строили новую жизнь. Но, защищая лучшие традиции, Ростом сам же лишает их жизнеспособности. Чем? Предрассудком, явившимся, впрочем, не из глубин веков, а угнездившимся в сознании Ростома в его же время. Ростом клеймит и честит принародно и директора совхоза, развалившего хозяйство, и других воришек и бездельников. Но предпринять ничего не может. Конкретные юридические и экономические меры даже и не касаются высокого хода его дум. Он все призывает и обвиняет, наш проповедник, а тем временем лодыри и выжиги сколачиваются в группу, порубщики еще сильнее калечат лес динамитом и бензопилой. Вот почему охватывают героя минуты горького отчаяния, сменяющегося мучительно сладостным осознанием своего одиночества и вместе — исключительности: «Зато как славно, что среди воровства и прочего паскудства один Ростом Саркисян на белом коне!» Обещанный почти как ода неукротимому правдолюбцу, фильм вылился в драму человека-предтечи. Предтечи будущего героя, который соединит правдивое слово с реальным делом.

Экран взыскует человека, способного на активное гражданское действие. Потребность столь остра, что дефицит нередко покрывается оперативной деятельностью милиции или ОБХСС по немедленному пресе-

[3] Оганесян Б. У этой земли есть хозяин...— «Искусство кино», 1984, № 4, с. 49—51.

чению зла: положительными героями сплошь и рядом становятся следователи. В фильме «Обвинение» В. Савельева следователь по особо важным делам всего лишь выполняет свои деловые обязанности, а уж авторские симпатии целиком на его стороне! М. Волонтир, как водится в подобных случаях, активно мобилизует «психофизические данные», чтобы намекнуть зрителю на подспудные богатства души своего героя, создает вдобавок к предложенному ему сюжетом служебному усердию некий загадочный магнетизм личности. Впрочем, есть в кино исключительный случай, когда следователь таинственно-притягательной аурой не окружен. О. Борисов в картине «Остановился поезд», согласно общему авторскому замыслу, представляет добросовестного «законника». Но положительным героем в этом фильме является отнюдь не следователь, а, как принято говорить, сам Автор. Так было задумано.

«Общее настроение», то есть широкий всплеск казенной показухи и истовый коллективный самообман были в этом фильме отвергнуты наравне с делом, вполне конкретным и реальным, но не одухотворенным любовью к людям. Да, конечно, Ермаков делает заявления о том, что нужно беречь человеческие жизни и создать условия, исключающие жертвы на производстве. Но сам испытаний на гуманность не выдерживает: внутренний калибр личности оказывается мельче продекларированной духовной максимы, как бы вычисленной или вычитанной, но не рожденной опытом собственных переживаний и не подтвержденной повседневным поведением.

Ограниченность «законника» Ермакова — с одной стороны, и искренне заботящегося о людях, но беспомощного, в сущности, Ростома Саркисяна — с другой, могла быть открыта и критически оценена только в свете уже существующего в авторском сознании идеала единства слова и дела. То были необходимые предварительные фазы постижения действительности, образы-аргументы в пользу целостной масштабной личности, характера современника, который в реальности может достичь поставленных ныне высоких рубежей только многообразными и внутренне едиными усилиями. Об этом сказано на октябрьском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС: «Только через хорошо продуманную экономическую стратегию, сильную социальную политику и целеустремленную идейно-воспитательную работу, взятые в их неразрывном единстве, можно активизировать человеческий фактор, без которого не может быть решена ни одна из выдвинутых задач»[4].

Но неужели кино только умозрительно лелеяло желанный идеал, ни разу не попыталось явить его во плоти, зримо? Нет, конечно, дело обстоит отнюдь не так безнадежно. Другой разговор, что попытки далеко не всегда увенчивались серьезным успехом. Но сейчас, в переломный период, на пороге открывающихся ответственнейших для искусства новых задач важно обобщить этот опыт, не забыв ни одной большей или меньшей удачи на этом пути. Вспомним, например, еще одного следователя — Сейфи Ганиева из фильма «Допрос» Р. Оджагова. Образ этот важен для становления в кино современного героя, способного помнить об общенародных устремлениях, более того — осознать их для себя личной целью. И ради нее (а не отдельно!) сполна, точно и честно выполнять конкретное дело на своем месте. Работа и есть та сфера, где Сейфи Ганиев ощущает творческую полноту жизни, движется к осмысленной цели своего существования. Цель же состоит в абсолютном торжестве чести и добра во взаимоотношениях между людьми. И пусть для сто-

[4] «Правда», 1985, 16 октября.

роннего и холодного рассуждения она может показаться несбыточной. Но авторы фильма убеждены, что только та деятельность, которая воодушевлена высшими помыслами, действительно благотворна.

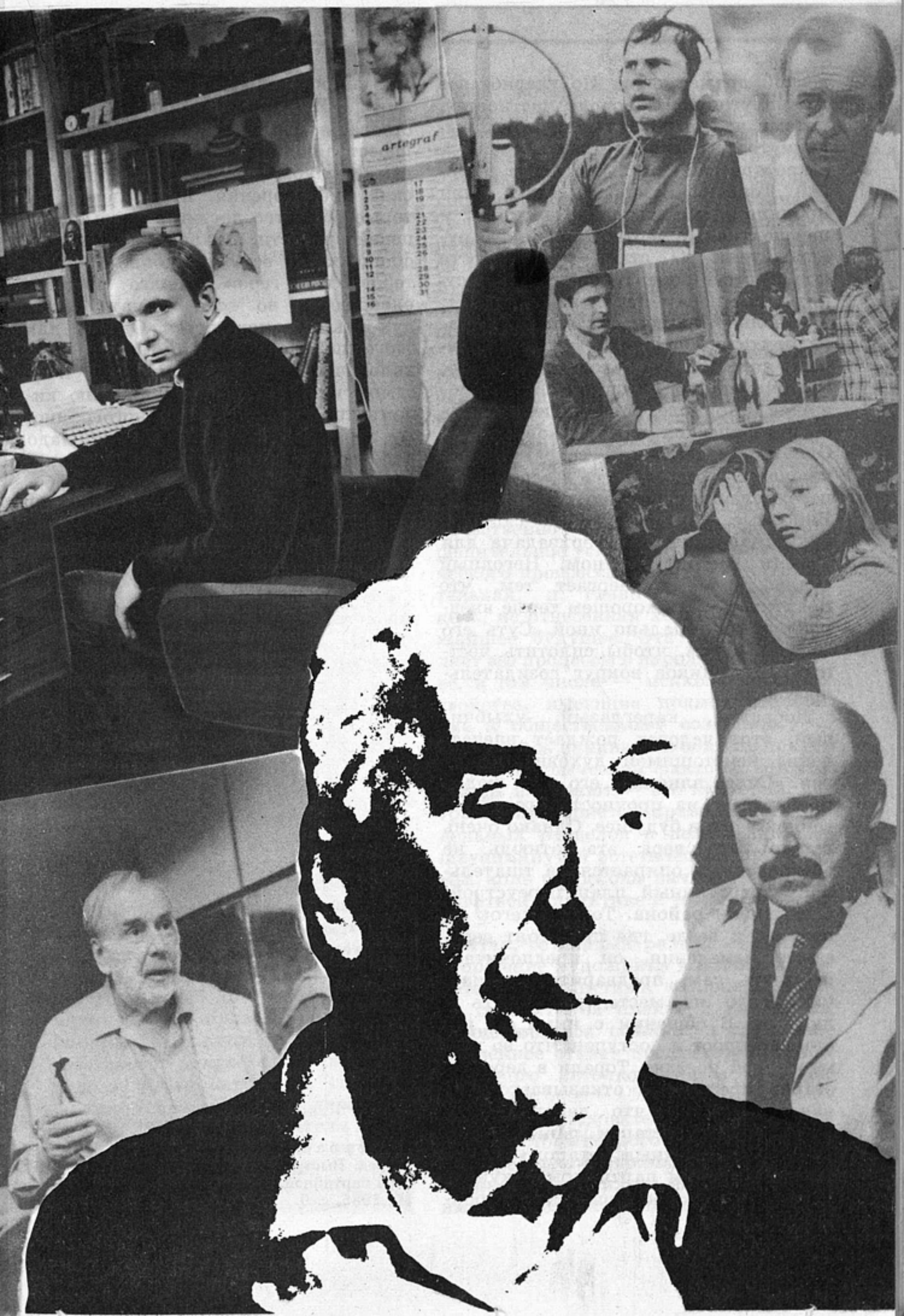
Еще интереснее обнаружить попытки создать образ героя с широкой духовной перспективой в фильмах, где в центр выдвинуты не следователи, обязанные, как бы там ни было, самой должностной инструкцией бороться за справедливость, а люди более обычных профессий. Инженер, например, показанный в фильме «Дублер начинает действовать» В. Черных, П. Корякина и Э. Ясана. Директор завода здесь — легко узнаваемый тип администратора старого закала: уверенность в себе, нажитая долгими годами умелого маневрирования между производственными рифами, властный голос, рутинные навыки, способные дематериализовать любую инициативу снизу, любую попытку изменить издавна заведенный на производстве порядок вещей. Директора, по условиям проводимого социологами эксперимента, временно заменяет рядовой инженер. Непреходящее внутреннее напряжение, источившее его до аскетической худобы, впалости щек и общей «иконописности» облика, нестерпимая пристальность взгляда глубоких, близко посаженных глаз — таким предстает молодой «дублер» во плоти Б. Плотникова.

Итак, человек консервативного опыта. И человек, испепеляемый пока загадочной, но, надо надеяться, новой идеей. Конфликт, казалось бы, неминуем. Но его нет. И вовсе не потому, что старший мгновенно преодолел инерцию традиционного мышления и сориентировался на современные решения. А потому, что младший, по существу, повторил старшего. Немедленно приказал начать долго задерживаемую прежним директором модернизацию одного из цехов: без вразумительного плана, нахрапом. Отменил заведенное старшим «толкачество», но иных мер не принял, чем поставил квартальное задание под угрозу срыва. Налицо лобовое, механическое отрицание прежних форм управленческой деятельности, но диалектического «снятия» не происходит. В реальном поведении дублера не видно ни творчества, ни обдуманной позитивной программы. Ее пока нет еще у самих авторов фильма.

Тем не менее картина была засыпана благожелательными рецензиями. Грех комплиментарности? Не без того. Но чувствовалась здесь и здоровая потребность в переменах, на которые намекает фильм. Критики предпочли оценить не столько художественный результат, сколько изначальное и верное авторское понимание того, что перестройка производства будет сопряжена с перестройкой личности. За это и еще — редкостное зрелище молодого человека в руководящем кресле критики широко открыли фильму свои объятия.

Сильна, очень сильна жажда увидеть на экране человека деятельного и компетентного. Авторское отношение к герою фильма «Надежда и опора» Б. Метальникова, Ю. Черниченко и В. Кольцова выражено уже в самом названии этого произведения. На кого же надежда? На председателя колхоза, который энергичен, молод и серьезно образован. Иные сюжетные линии не поднялись над уровнем актуального очерка, не переплавились в художественные образы. И все же смелостью, с какой он сопротивляется конъюнктурному нажиму неумелых районных руководителей, одержимостью полезным делом герой вызвал к себе законный интерес.

Не преодолена была газетная очерковость и в фильме «Твой сын, земля» Р. Чхеидзе. Сюжет чрезмерно описателен, разветвлен, не сжат в пружину строгой кинематографи-


artegraf

ческой драматургии. Но главное все же не утонуло в ворохе частностей, потому что было акцентировано, выдвинуто на первый план. Герой — секретарь райкома. Его зовут Георгий Торели. В образе этом были проницательно угаданы важные и перспективные черты партийного руководителя. О стиле деятельности предшественника Торели можно судить по многим печальным фактам; в довольно громоздких эпизодах дана почти полная коллекция негативных явлений — очковтирательство, взяточничество, хищническое отношение к природе, равнодушие к судьбе исторических памятников и т. д. Однако деятельность секретаря заключается отнюдь не в дотошном перечислении существующих изъянов. Виновные, как явствует из сюжета, будут наказаны, но сверхзадача для Торели состоит в ином. Негодный стиль герой опровергает тем, что практически и в хорошем темпе внедряет принципиально иной. Суть его состоит в том, чтобы сплотить честных тружеников вокруг созидательного дела.

Лобастый, кареглазый, улыбчивый, этот человек рождает впечатление неистощимой духовной энергии. Сила влияния его на людей проистекает из прочности его собственной веры в будущее. Однако очень важно, что вера эта отнюдь не абстрактна, а опирается на тщательно разработанный план переустройства жизни района. Торели легок на подъем, и везде, где предстоят серьезные изменения, он предпочитает побывать сам, предварительно изучить дело на месте, поговорить с людьми. В общении с ними он настолько прост и доступен, что во время первой поездки Торели в деревню старик крестьянин отказывается поначалу верить, что действительно беседует с секретарем райкома...

«Самым трудным этапом» определен в важном партийном документе «этап психологической перестройки кадров в духе новых требований»[5]. Искусство призвано способствовать всесторонней благотворной перестройке собственными средствами, глубже познавая специфические противоречия, преодолевая которые общество достигает новых ступеней зрелости. Воплощая их в конфликтах, то есть «сшибках» характеров, где герои нашего времени раскроются во всей широте своих духовных возможностей. Однако для этого понадобится, как видно, психологическая переориентация и в самом киноискусстве. Движению киномысли к яркому и многогранному образу современника будет, надо надеяться, придано ускорение. Только так кино сможет развить и обогатить важнейшую свою традицию — формирование у зрителя передового гражданского мышления.

[5] Горбачев М. С. Настойчиво двигаться вперед. Выступление на собрании Ленинградской партийной организации 17 мая 1985 года. М., 1985, с. 9.

М. ЗАК

Диалектика творческой мысли

На экранах игрового кино

Введение газетного материала в систему эстетической деятельности, с одной стороны, может выглядеть как обязательный реверанс перед злободневной тематикой, а с другой — традиционным приемом русского и советского искусства, для которого публицистика, в самом широком смысле слова, нередко играла роль путеводителя по жизни. Все зависит от точки зрения и от результатов.

Связи, которые объединяют движение жизни с развитием искусства, чрезвычайно сложны и многогранны, диалектичны в своем существе, выпрямлять их опасно, особенно сейчас, когда реальный ход вещей настойчиво требует творческого переосмысления накопленного опыта, если хотите — своеобразной эстетической программы, по масштабу, пожалуй, равной энергетической или продовольственной.

Логика подсказывает, что проще всего сосредоточиться на газетных и журнальных публикациях, документальных репортажах и телеочерках. Эти мобильные средства в первую очередь должны быть готовы к тому, чтобы с их помощью следовать в русле политики партии и государства на новом — качественно новом — этапе, когда решительное ускорение научно-технического прогресса ставится как обязательная, и главное, сегодняшняя цель, не отнесенная хотя бы и в ближайшее будущее. Эта цель определяет все процессы в народном хозяйстве, в том числе — психологического свойства, имеющие прямое отношение к общественному сознанию.

Вот здесь начинается область искусства: «человеческий фактор», как его теперь называют,— это критерий, которым проверяется правильность отдельных разделов и положений вышеупомянутой эстетической программы, коль скоро она начинает формироваться в практике и теории искусства.

Итак, ее первый раздел — прямое вторжение художника в жизнь, кино- и телепублицистика, которая призвана отразить на пленке и на экране свершающийся поворот, а затем накопленное станет предметом истинно образного истолкования в игровых фильмах.

Такая последовательность, казалось бы, хрестоматийного толка не отвечает реальному положению дел. Она спорна даже в плане историзма, если иметь в виду предшествующий опыт.

Действительно, революционный кинематограф начинался с хроники. Но вскоре последовательность оказалась нарушенной, возник известный спор между Д. Вертовым и С. Эйзенштейном о приоритете документальных и художественных средств в ходе экранизации жизни. Соревнование публицистики и игрового кино продолжалось, причем в разных, не всегда открытых формах. Недаром Д. Вертов в «Симфонии Донбасса» стремился запечатлеть и возвысить до художественного пафоса хронику производственных процессов, а А. Довженко в своем «Иване» надеялся соизмерить документальную среду действия и поведение актера в условиях реальной стройки.

Название фильма А. Мачерета «Дела и люди» теперь стало телевизионной репортажной рубрикой. Но ведь когда-то само это название и вложенный в него смысл открывали новый пласт художественного кино. Ни в коей мере не умаляя роль кинопублицистики, заметим, что ее отношения с игровым кино складывались далеко не просто. Взаимодействие отдельных разделов внутри искусства подчиняется гораздо более сложным законам, чем добросовестное подражание или заимствование.

Сейчас ясно — ждать непозволительно, необходимо двигаться по разным кинематографическим руслам одновременно. Точку отсчета новой эстетической программы надо искать, не ограничиваясь днем сегодняшним. По сути, это не точка, а процесс, связанный со всем опытом социалистического искусства.

Время, когда относительно спокойное, эволюционное движение сменяется революционным скачком, отражается в искусстве весьма причудливыми сейсмографическими кривыми, пока не определится главный вектор развития. Символика гигантской фигуры на полотне Б. Кустодиева «Большевик», как и библейские парафразы «Мистерии-буфф» В. Маяковского, словно переводили вековой художественный опыт на язык революционного искусства. Нечто похожее можно было наблюдать в молодом искусстве кино, где изначально присущая ему документальность монтировалась с символикой. Будь то сплетенные в рукопожатии руки под портретом К. Маркса в агитке «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» или крестьянин-сеятель в финале первого советского полнометражного фильма «Серп и молот», который включал в себя наряду с игровыми документальные кадры России, разоренной мировой и гражданской войнами.

Разве просто было перейти кинематографу Великой Отечественной на послевоенные рельсы? Суровость фронтовых хроник диктовала одно, а радость конца тяжелого пути — другое. Не всем далось умение «говорить под салют», по выражению В. Шкловского; вольная или невольная «символико-помпезность» значительно потеснила на экране подлинную реальность.

Эти и другие примеры из прошлого важны не только для историков искусства. На изломе времени обнажаются рудные жилы, и сразу видно, какого качества руда. Примеры полезны для текущей эстетической теории и практики.

●

Прибегнем к простейшему умозаключению: острота борьбы за новое, разрушение стереотипов хозяйствования и мышления, выход на поверхность противоречий развития, прежде не объясняемых,— все что чрезвычайно выгодно для художественного творчества, которое, если говорить, конечно, в самой общей форме, живет за счет типизации конфликтных ситуаций, переносимых из жизни на экран. Иначе говоря, да здравствует искусство правды!

Между тем положение дел в кинематографе больше нуждается в знаках вопросительных. Причины такого по-

ложения пытаются объяснить различными способами. Прислушаемся к мнению С. Юткевича, которое он высказал в одной из своих последних статей: «Почему же все-таки падает интерес зрителей к советским фильмам? Не строим увлекательную интригу? Нет системы кинозвезд? И интригу строим, и любимые зрителями актеры есть... Но вот с основой основ — с глубиной мысли и остротой чувства — не все благополучно»[1].

Пока спорили о «деловом человеке» на экране, он (увы, в своей низменной модификации) проник внутрь кинематографического организма, приспособляя его к своим выгодам. Нравственная атмосфера в кинопроизводстве оставляет желать лучшего; она прямо сказывается и на дебютах, и на вполне зрелой экранной продукции — достаточно обратиться к репертуару. Как точно пишет в своих полемических заметках критик Е. Стишова: «Плохое кино для зрителя — это еще и испытание на психическую выносливость. Ведь на экране все так похоже на жизнь! Но ты знаешь или догадываешься: жизнь такой не бывает. В то же время ты приучен доверять экрану и потому силишься поверить, понять, войти в контакт...»[2]

Документализм вырождается в псевдодокументализм, правда заменяется правдоподобием. Вынесенная на страницы «Литературной газеты» в связи с писательским творчеством, эта проблема для кино имеет еще более актуальный смысл, поскольку природа экранного искусства фотографична. Мы вернемся к этой проблеме несколько позже.

После краткого напоминания об истории вопроса обратимся к тем связям, что сегодня формируют диалектику отношений между экраном и жизнью. Попытаемся использовать самые известные, видимые всем и каждому ориентиры, которые легко извлечь с газетного листа. Эта методика как будто противоречит эстетическому правилу, согласно которому нельзя впрямую сличать социальный и художественный контексты,— это может привести к явным упрощениям. Но ведь в конце концов дело заключается не в том, чтобы указать на ориентиры и проиллюстрировать их экранными примерами, а в том, чтобы попытаться понять, как они дают первотолчок творческому замыслу, какова механика его возникновения и реализации.

Помнится, герой фильма «Живет такой парень» на вопрос попутчицы, почему скучает молодежь в деревнях и поселках и кто же в этом виноват, небрежно ронял: «Начальство, конечно». Сам того не ведая, походя, Пашка положил начало весьма серьезным процессам по упорядочению работы с кадрами. Шутливая интонация была задана В. Шукшиным, однако смысл, вложенный в эту реплику, сейчас выглядит вполне серьезно. Вот что говорит драматург В. Черных, немало лет интересующийся вопросом, на своем ли месте сидит человек: «Меня давно занимает проблема современного руководителя... Заметьте, как различаются по стилю руководящие работники, скажем, 30-х и 50-х годов. И еще радикальнее отличие сегодня, в век НТР... именно теперь ЦК партии делает столь серьезный упор на работу с кадрами»[3].

В. Черных вывел на экран и на сцену молодых дублеров, которые стали успешно действовать взамен руководителей с гораздо большим стажем работы. От этой замены кругами пошли социологические толки, выходя за пределы только лишь искусствоведческих суждений. Характерно, что другая попытка, связанная с проблемой руководящих кадров, вновь вызвала дискуссию, не уместившуюся в рамках традиционной рецензии.

---

[1] «Искусство кино», 1984, № 10, с. 7.

[2] «Искусство кино», 1985, № 7, с. 62.

[3] «Искусство кино», 1985, № 6, с. 25.

Когда речь повелась о бывшем директоре Абрикосове из «Частной жизни», то философ В. Толстых назвал его, пользуясь определением К. Маркса, «сословным человеком».

Наша задача как раз обратная. Перейти от проблемы к персонажу, иначе говоря, ввести социологию в характер. Тогда выяснится, например, что герой М. Ульянова, прежде чем появиться в кадре, отмерил немалую художественную дистанцию. На этом пути, как вехи, расставлены фигуры людей, оказавшихся на сломе времени, подобно Трубникову: уж он-то прямиком шагнул с полей войны на разоренную лихолетьем колхозную землю. Или возьмем гораздо более скромного бухгалтера Николая из киноповести Шукшина «Позови меня в даль светлую»; тем не менее и он был убежден в своей незаурядности: «...если б не война, я бы высоко летал». Образ человека, озаглавившего собой целый период искусства, и почти эпизодический персонаж вместе подготовили экранную судьбу нового ульяновского героя, попавшего словно бы вразрез времени. А названный просто Он (видимо, чтобы подчеркнуть его типологию) из картины «Без свидетелей»? Разве нет в нем близкой актерской темы, решенной на этот раз в негативном плане, когда незаурядный характер уродливо изогнулся по лекалам карьеры, понятой как обязательный путь наверх, причем без лишнего груза нравственных ценностей?

Позволительно будет спросить, при чем здесь проблема руководящих кадров? Да, конечно, Абрикосова авторы фильма боятся часто выпускать на улицу, где он, без персональной «Волги», плохо ориентируется. Эта краска почти фельетонного свойства может быть использована при решении средствами публицистики вышеуказанной проблемы. Другие персонажи М. Ульянова попадают под юрисдикцию в общем традиционной для искусства темы, что-то вроде порвалась связь времен... Но в том-то и дело, что традиции и злободневность, социология и психология на равных берут шефство над подобными героями. Кажется, что их биографии списаны со вчерашнего номера газеты, а на поверку выходит, что они художественно наработаны десятилетиями актерского труда.

Ю. Райзман по сценарию Е. Габриловича в пограничной зоне 50-х годов поставил фильм «Урок жизни». Как повествует аннотация, герой фильма Сергей Ромашко, крупный хозяйственник, в прошлом талантливый инженер, упоенный успехами, достигнутыми благодаря большому коллективу строителей, отгораживался от простых людей и в результате терпел крах. Вполне современный сюжет, не правда ли? Среди критических суждений о фильме имелись и такие, которые также не потеряли актуальности; приведем лишь одно: «...авторы, хотят они того или нет, наводят на мысль, что каждый талантливый инженер, конструктор или любой другой деятель крупного масштаба неизбежно подвержен червоточине властолюбия (виновата, видите ли, слава — она кружит голову!) и нет будто бы у нас силы, способной бороться с этим явлением»[4].

Безотносительно к фильму критик оказался прав в одном: нашлись достаточные силы, способные бороться с явлениями гораздо более крупного масштаба и политического значения. Как, впрочем, и с подобными образцами критических оценок, которые, к сожалению, не стали достоянием прошлого.

Кто сейчас помнит, что некоторые реплики, бывшие в сценарии «Урока жизни», исчезли из готового фильма? Например, такая: «Знаешь, ничто меня так не бесит, как это разглагольствование о живых людях, это сюсюканье!» Или такая: «Я, милые мои, сам — партия...» Легко предпо-

[4] «Искусство кино», 1955, № 7, с. 9.

ушедших вагонов ма-
мотивного депо Чел-
дин и дежурный
Челябинск-Главный
ва приказом мини-
дены значком «По-
нодорожник».

«Правда» выступила. Что сделано?

«Удар на себя»

Под таким заголовком 7 апреля «Правда» опубликовала корреспонденцию, в которой рассказывалось о мужественном поступке работников станции Челябинск-Главный и локомотивного депо Челябинск Южно-Уральской железной дороги, которые, проявив находчивость и оперативность, сумели остановить девятнадцать груженых вагонов, неожиданно оторвавшихся от состава на соседней ... ции. Тем самым была ... щена возможна».

Однако ...

24 декабря 1984 года. Он явился результатом нарушения установленного порядка закрепления вагонов на путях станции Шершни.

За нарушение должностных обязанностей и невыполн... требований безопасно... ния непосредст... ки, в том ... езд...

...ГРЕБЕНЮК

...ЯТИ НА СТАНЦИИ КАБАКЛЫ

...НЦИЯ Кабаклы Барабинского от-
...еления Западно-Сибирской же-
...езной дороги принадлежит к чет-
...у классу. Железнодорожник поймет
... Для несведущих — картинка: де-
... домиков да несколько служебных
...дений. Уклад жизни деревенский.
...шения полуродственные.
...октября 1984 года на станцию при-
... с плановой проверкой начальник Та-
...ской дистанции сигнализации и связи
...абинского отделения дороги Геннадий
...трович Сташков.

...ИЗ СЛУЖЕБНОЙ ХАРАКТЕРИСТИ...
...оз. Сташков Г. П., 1949 года рожд...
...разо... высшее, на транспор...
...года... Окончил д...
...института инж...
...старшим
...учас...

...стрелочни-
...метафориче-
...век перево-
...а команду
...танции или
...ные, нажи-
...лки. А для
...мпочки. Си-
...неполадка,
...кения, за-
...В частности,
...чный перевод
...реложное пра-
..., как и во все...
...ючение

...Мина взорвалась
далеко. Перепут...
веденной до ...
оказалось до...
на «плюс» о...
есть в обрат...
пассажирск...
рого отпра...
ма аварийн...
жала крас...
останови...
нения с...
вом из-

...На двухпутном участке железной дороги, оборудованном современными
...средствами обеспечения безопасности движения, средь бела дня произошло
...столкновение поездов. Случай необычный, даже редчайший. Поэтому, преж-
...де чем публиковать материал об этом, мы решили посоветоваться в Мини-
...стерстве путей сообщения. Откровенно говоря, не были уверены, что там от-
...несутся к возможности публикации положительно: все же критика в адрес
...трасли. Но вот какой ответ мы получили: «Автором подняты актуальные
...просы повышения ответственности всеми работниками, независимо от сл...
...бного положения, за безусловное выполнение требований правил и ...
...ций. Министр Н. С. Конарев».
...лагаем, такой ответ свидетельств...
...лении всячески улучшат...

...СТАНЦИИ уже приближался поезд
№ 119. И на соседнем пути ждал
отправки грузовой...
Однако есть же еще то знаменитое пра-
вило безопасности, о котором говорилось
выше: в аварийной ситуации
сама срабатыва...

ложить, как они были бы произнесены И. Переверзевым, сыгравшим здесь, пожалуй, свою самую сложную роль. Историку кино данные купюры не будут безразличны. И не только историку: эти реплики еще можно использовать.

Пролонгация авторских замыслов из одних лет в другие вместе с фильмами и всем тем, что их окружает, способна внести некоторую ясность в современный кинопроцесс. Тем более что сюжетные ситуации, как не раз отмечалось, обладают известной автономией; будучи отброшены на экран, они, в свою очередь, в какой-то мере поверяют и саму жизнь, питающую кинообразы. Сергей Ромашко генетически связан с Абрикосовым. И вместе с тем — с газетной хроникой, достаточно красноречиво свидетельствующей о смене поколений среди руководящих кадров.

Введение газетного материала в систему эстетической деятельности с одной стороны может выглядеть как обязательный реверанс перед злободневной тематикой, а с другой — традиционным приемом русского и советского искусства, для которого публицистика, в самом широком смысле слова, нередко играла роль путеводителя по жизни. Все зависит от точки зрения и от результатов.

Вот не совсем обычный случай: сюжетная ситуация из фильма через несколько лет отразилась в газетной публицистике, то есть привычный порядок оказался нарушен; сначала, как правило, факты излагаются в очерке, а потом они переходят на экран, тут же этот порядок словно бы зеркально перевернулся.

7 августа 1985 года «Правда» поместила ответ заинтересованных лиц на корреспонденцию «Удар на себя»: она была помещена в номере 7 апреля того же года. Речь шла о работниках железнодорожной станции Челябинск-Главный, которые сумели предотвратить крупную аварию, когда 19 оторвавшихся вагонов пошли назад, убыстряя ход, грозя врезаться в пассажирские поезда на путях. Машинист А. Родин и его помощник С. Пехов на своем тепловозе преградили дорогу «тысячетонной массе вагонов, мчавшихся, как установили специалисты, со скоростью более 80 километров в час...» Они приняли удар на себя, по счастью остались живы и были награждены руководством. «Правда» заключает: «нельзя самоотверженной работой энтузиастов прикрывать чью-то халатность. Ведь вагоны оторвались и ушли не сами по себе...»

Эта аварийная ситуация была заранее спроектирована в фильме «Остановился поезд», вплоть до деталей: в нем стрелочник не поставил нужного числа «башмаков», а в газете читаем: «дежурная В. Чикурова распорядилась поставить его (вагон.— *М. З.*) на один «башмак» вместо четырех по инструкции».

Что тут сказать? Грустно, конечно, что работники станции Челябинск-Главный, очевидно, не посмотрели фильм А. Миндадзе и В. Абдрашитова. Зато редакция газеты в своем заключении, как нам кажется, учла «урок искусства», преподнесенный фильмом. Но на этом разговор не кончается. Если бы дело ограничилось количеством «башмаков» и выговорами, которые получили не только стрелочники, то значение фильма свелось бы к удачному публицистическому выступлению и к констатации того факта, что экран не просто отразил, но даже предвосхитил случившееся в жизни. Такой вывод по меньшей мере некорректен, как говорят специалисты точных наук.

«Остановился поезд» выполняет свою социальную функцию благодаря и вкупе с художественной, а не так, как бывало с агитпропфильмом. Ситуация возведена на уровень авторского замысла, который сталкивает одного правого (следователь) с неправым большинством (жители городка). Новизна фильма в том-то и заключается,

что на экране идет борьба, воплощенная в системе художественных образов, с массовой иллюзией, с легендой о подвиге машиниста, которая на самом деле прикрывает «психологию группового эгоизма», если воспользоваться определением, которое получило права гражданства в прессе. Для этого потребовался характер, воссозданный О. Борисовым.

Не будем возвращаться к анализу фильма в целом. О нем писали больше, чем о каком-либо другом. Нам важно было поставить его в общий эстетический контекст, который, естественно, определялся контекстом социальным, но значительно и неожиданно преображенным благодаря личной авторской позиции, с учетом индивидуальности исполнителя роли.

Советское кино, как и его зрители, воспитывалось на чувстве коллективизма. В своей следующей работе «Парад планет» А. Миндадзе и В. Абдрашитов намеренно поставили в центр группу действующих лиц, создали коллективный образ, чтобы получить на экране некую модель общественной ячейки. Но есть в современном кино и другая линия, которая очерчивает явления, в той или иной мере соотносимые с «круговой порукой». Используя термины, взятые из юридической или фельетонной практики, легко ошибиться, опять свести дело к плоскому сличению газетного листа и экранного полотна. Поэтому с помощью конкретных примеров поясним, что имеется в виду. Возьмем три названия: короткометражку «Что можно Кузенкову?» молодого режиссера Н. Скуйбина, грузинскую комедию «Голубые горы...» Э. Шенгелая и музыкальное киношоу «Пришла и говорю» с участием А. Пугачевой. Набор фильмов выглядит несколько причудливо, уж больно они отличаются друг от друга по материалу и жанрам. Тем не менее, беремся утверждать, что в каждом из них по-своему решается проблема, которую обычно квалифицируют как «личность и коллектив». Остановимся пока на этой, чисто социологической ступени.

Токарь Кузенков талантлив, его высокий профессионализм не вписывается в средний цеховой уровень, он невольно подрывает систему норм и расценок. Как следствие — герой не пользуется любовью окружающих. Проблема? Самая что ни на есть злободневная. Когда короткометражка вышла на экраны, включенная в «Киноальманах», волна публикаций о бригадном подряде только накатывалась. Сегодня становится ясно, что подобная коллективная форма труда не должна отменить ни личную инициативу, ни индивидуальный поиск, вообще рабочего как личность. Дебют режиссера попал в точку.

В «Голубых горах...» представлено учреждение, охваченное нешуточной деятельностью. Это издательство, однако типовой набор кабинетов и должностных лиц, начиная от директора и кончая кассиршей, может быть спроектирован на любую другую область материального или духовного производства. Взгляд зрителя словно бы привязан к папке с рукописью молодого автора, вместе с ней мы блуждаем по комнатам и этажам, пока не убеждаемся, что лихорадочный деловой ритм странным образом минует и эту папку и самого автора: «дело» (если вспомнить метафору Сухово-Кобылина) застыло на нулевой отметке. Объединенный бездельем коллектив способен поглотить и растворить в себе любую личность.

Наконец, фильм «Пришла и говорю» — там массы слушателей и певица образуют на экране динамичную общественную модель, где тысячные залы и стадионы выглядят как коллективный демографический фон для проекции личности, единственной в своем роде.

Итак, три фильма и три решения одной проблемы. В приведенных выше пересказах была сделано попытка дать ее экстракт. В концентрированном виде она, проблема, на экране

существовать не может: это уже наши извлечения из конкретных сцен и кадров, которые можно истолковать при желании на социологическом уровне. Тогда как подлинный художественный текст, заключенный в сюжетном, актерском, изобразительном и иных слоях фильмов, не сводится к однозначным формулам. Он рассчитан на эстетическое сопереживание, которое связано с личностью зрителя и не всегда подчиняется логическим выводам.

Надо увидеть и понять замысел начинающего режиссера, когда он с помощью продуманных мизансцен и общей монтажной композиции образует вокруг своего Кузенкова напряженное конфликтное поле. Примелькавшаяся в телерепортажах индустриальная натура обновлена, она становится необходимой жизненной средой. Сюжетный драматизм переходит в пластический ряд, лица людей и станки не просто сдвинуты рамкой кадра, мы улавливаем их выражения и ритм поведения, хотя по отношению к цеховому оборудованию слово «выражение» надо понимать метафорически.

Еще более сложна и многозначна система образов и метафор в «Голубых горах...». Действуя на грани «фитильной» ситуации, с риском превратить кинопритчу в кинофельетон, авторы тщательно выстраивают здание своего фильма, особенно много внимания уделяя его архитектонике. Снятое в кадрах реальное здание воспринимается в сатирическом обобщенном срезе, наподобие лабораторного муравейника со стеклянной стенкой. Сотрясаемое неведомыми толчками, здание разваливается на глазах, чтобы тут же возродиться в новеньком бетоне и стекле благодаря одномоментному монтажному переходу. Некая реминисценция из «Репетиции оркестра» Ф. Феллини, если она и была, в финале выводит авторскую мысль на новый виток, где явно читается: «Продолжение следует...» Незамкнутая композиция приглашает зрителей к поискам аналогий и ассоциаций. В этом смысле финал публицистичен, хотя художественная ткань картины, напротив, изобилует тонкими наблюдениями, которые вместе образуют то, что можно было бы назвать «комизмом повседневности». Заявленная авторами методика неумолимого лабораторного наблюдения смягчается человеческим состраданием.

Любая из данных эстетических оценок, конечно же, субъективна. Просто хотелось по возможности наглядно продемонстрировать, как по-разному читаются художественные тексты, хотя код к ним предложен в виде одной и той же социологической проблемы. Субъективно наше восприятие и кадров из фильма «Пришла и говорю», снятых документальным способом: немолодая певица со смазанным от пота гримом мечется по дорожкам стотысячного стадиона под грохот усиленной фонограммы, являя собой образ музыкального идола и превращая тем самым слушателей в толпу. Ловишь себя на мысли, что эти кадры выглядят как живая иллюстрация к критическим статьям об излишне расплодившихся ВИА. То есть вновь художественный текст готов обернуться газетным. Что тут плохого?

Раз публицистика выносит на поверхность многочисленные факты, которые достойны критического рассмотрения, то почему бы кинематографу в полную силу не взяться за этот благодарный материал? Лихоимство, взяточничество, хищения и прочие деяния рыцарей легкой наживы так и просятся на экран. Детективные завязки, волнующие приметы сладкой жизни, автопогони, напряженные поединки воль и характеров — готовый фильмовый набор хорошо известен кинематографистам и зрителям. Критика вяло, по привычке сопротивляется потоку таких картин, отлично понимая, что если «следствие ведут знатоки», борьба с ними обречена на провал. Заманчив и внешне

доступен путь превращения судебной хроники в экранные версии.

Прочитав в «Известиях», что выдающийся в прошлом боксер, обладатель кубка мира, схвачен в чужой квартире вместе с грабителями, которые наняли его за бойцовский опыт и тяжелые кулаки, ясно представляешь себе, что где-то кто-то уже готовится экранизировать этот газетный очерк, уверяя редакторский аппарат, что его, автора, волнует не экзотика данного преступления, а крупная общественная проблема, связанная с судьбами некогда знаменитых спортсменов, оказавшихся не у дел. Кстати, это действительно острая социальная проблема. И случай с боксером прямиком выводит на нее. Но путь от газетного материала до типологического экранного решения, снабженного всеми необходимыми родовыми признаками художественного произведения, на самом деле чрезвычайно труден и ответствен: в первую очередь из-за своей внешней обманчивой легкости.

Мнение, что именно сейчас деятели искусства якобы получили поощрение интенсивно пользоваться общественной ситуацией, когда противоречия выведены из-под спуда — это мнение, независимо от его фактической достоверности, требует эстетической проверки. Еще во времена критики «теории бесконфликтности» было объявлено, что для художника нет запретных тем. Правда, реальная практика в данном вопросе не всегда согласуется с широковещательными теоретическими выкладками. Но речь здесь идет не об этих излишне осторожных формулировках. Вопрос ставится так: конфликтная природа экранного искусства, как и всякого другого, подразумевает свободное обращение с любым, пусть самым острым жизненным, материалом при условии точной авторской позиции, которая совмещает в себе мировоззренческий уровень и столь же обязательный уровень эстетический. Иначе говоря, общественная проблема должна решаться как художественная.

Поясним тезис примерами, не выходящими из сферы криминалистики, столь любезной сердцу кинематографиста. Возьмем опять триаду фильмов, поставленных в разное время: «Калина красная», «Грачи», «Соучастники». Один из них завоевал всенародную популярность и признание. Второй фильм родился из газетной статьи. Соавтор третьего — следователь по особо важным делам. Не будем сравнивать их по принципу «кто хуже, кто лучше». Они все «лучше». Примеры взяты бесспорные, фильмы оценены критикой сугубо положительно. На самом деле их объединяет нечто другое: состоявшийся перевод криминального случая в художественный текст.

Судьба рецидивиста в «Калине красной» явилась источником, откуда родилась знаменитая формула, обладающая едва ли не фольклорной силой,— «праздник для души». Этими словами, претворенными в существо экранного образа, В. Шукшин воззвал к людям, открыв перед ними естественную, как сама жизнь, жажду духовности, за которую герой заплатил самую дорогую цену. Режиссер К. Ершов в «Грачах», рассказывая о братьях-разбойниках, вывел действие за пределы криминального сюжета: в центр стала проблема самоутверждения личности и личностного, столь жестоко преломленная в характере старшего Грача, сыгранного Л. Филатовым. Постановщик «Соучастников» И. Туманян представила зрителям нового талантливого актера С. Колтакова, и во многом благодаря ему юридическая проблема о социальной адаптации бывшего заключенного превратилась в художественное исследование более широкой и общей для всех нас жизненной ситуации, где все мы обязаны быть соучастниками, видеть, понимать друг друга, находить время и душевные силы для каждого в нашей торопливой повседневности.

От «праздника для души» до «соучастия» не такая уж большая дистанция, хотя эти фильмы, если сравнивать их в масштабе зрительских откликов, разделяет почтительное расстояние. Но ведь дело не в эпитетах, а в самом процессе эстетического воспроизводства, когда авторы, обратившись к уголовной практике, сумели всколыхнуть общественное сознание гуманистическим призывом и сделали это без детективной интриги и без публицистических лозунгов, доверяясь зрительскому сомыслию и сочувствию.

Оценивая такой фильм, как «Мой друг Иван Лапшин», рецензенты будто нехотя вспоминают, что все-таки в нем показана работа угрозыска, что это криминальная хроника 30-х годов. Но, упомянув, сейчас же переводят разговор в иную плоскость, когда слово «хроника» получает новый смысл, сопрягается с ходом времени; появляются непривычные определения — «гиперреализм», «генетическая память», а завершается разговор формулой о «воспитании историей». Монтаж эпитетов и терминов по-своему характерен. Фильм А. Германа, будучи абсолютно штучным произведением, тем не менее занимает присущее ему место в общем кинематографическом процессе. Надо это место поточнее определить, попытаться понять, как это получается, что тщательная реконструкция далекого от нас периода преследует вовсе не стилистические задачи, но вводит это время вместе с населяющими его людьми в нынешнее, подвергает испытанию наши чувства и мысли, долг и совесть, сравнивая их с антипублицистической, скрытой и словно бы само собой разумеющейся духовностью героев тех дней.

Большую роль здесь играют собственно эстетические накопления. Совсем не обязательно, чтобы, допустим, молодые авторы досконально знали историю культуры или прошлое кинематографа (впрочем, лучше, чтобы знали). Если режиссер сознательно ставит перед собой цель реконструировать некий жанр или вид киноискусства, черпая познания с бобин архивной пленки, то при благоприятном исходе получится тонкая, забавная стилизация. Однако эстетический опыт чаще видится не как цель, а как средство, до которого режиссер доходит, как говорится, собственным умом, просто не умея иначе работать и невольно повторяя урок, пройденный некогда кинематографом. В этом случае проверка жизнью и проверка искусством уравниваются в своих ценностях.

Динара Асанова была художником, необычайно остро чувствующим злобу дня, динамику объективной мысли, подключаясь к ней за счет встречного движения кинематографических средств и форм. Делалось это естественным образом, без разделения замысла на часть проблемную, почерпнутую из жизни, и часть собственно эстетическую. Опыт документалистики входил в ее фильмы независимо от их материала и жанра. Той документалистики, которая понималась не как публицистическое выступление с экрана по животрепещущим вопросам, а как основа киноизображения, снятого фотоспособом с реальной натуры. Казалось, извечный спор между хроникальным и игровым кино, обнародованный в свое время Д. Вертовым и С. Эйзенштейном, благополучно завершился на Мойке, 12, перед домом А. С. Пушкина, где Д. Асанова снимала для фильма «Ключ без права передачи» документальные кадры выступлений поэтов, введя внутрь этих кадров юных героев фильма. Но благополучие не было свойственно ни личности, ни творчеству этого режиссера...

Работая над «Пацанами», вряд ли она сознательно избрала типажный метод, пересмотрев для этого немые советские ленты или итальянские неореалистические картины. Думается, что эстетический опыт прошлого

настиг ее интуитивно, как ответ на вопросы, возникшие в ходе постановки. Приходится пока ограничиваться догадками. Но уже и так ясно, что тема трудных подростков в изложении Ю. Клепикова и Д. Асановой прежде всего должна была быть очищена от всего наносного, дидактического, искусственного. Очищена как бы от самого искусства? Наверное, отсюда возникла методика съемок в настоящем лагере для таких ребят, отсюда родился коллективный портрет его обитателей, а для создания портретной массовки потребовались реальные судьбы и типажные лица подростков. Документалистика в кадрах «Пацанов» читается как синоним правды.

Но это еще не все. Типажная методика не исчерпывает образную систему фильма. В главной роли воспитателя В. Приёмыхов наследовал традиции, чей возраст исчисляется столетиями: он сыграл праведника в истинном смысле термина, со словами о добре, которые повторяют за общим столом как молитву перед трапезой. Современный облик героя в линялых джинсах нисколько не противоречит классической традиции, а его поджарость выглядит результатом искуса, добровольно наложенного на себя. Достоверность, приметы сегодняшнего дня, выявленные благодаря методике типажа, сомкнулись в кадрах с гуманистическим опытом, включающим в себя извечные стремления человека к подвижничеству.

Естественным было для режиссера продолжить начатый разговор в том же стилистическом ключе. Так появился фильм «Милый, дорогой, любимый, единственный...». Фильм-диалог, резко сузивший количество участников по сравнению с «Пацанами», но связанный с ними проблемами, взятыми из жизни тех, кто не нашел себя между отрочеством и юностью. Сюжет о девушке, похитившей чужого ребенка, чтобы, выдав за своего, вернуть возлюбленного, был подсказан газетной заметкой (в который раз!) и разработан в сценарий В. Приёмыховым. По его словам, он увидел в характере героини рядом с «эгоизмом «роковых» страстей и нравственной слепотой» не исчезающую надежду на духовное исцеление. Во время съемок диалогичность фильма приобрела самодовлеющее значение, О. Машная и В. Приёмыхов в главных ролях образовали дискуссионную пару, запертую в машине, которая мчалась по ночным ленинградским улицам. Своим неустанным движением «Жигуленок» оттенял статуарность героев, как всегда у Д. Асановой, очень достоверных и все же чем-то неуловимо схожих с переодетыми участниками диспута о молодежи. Газетная заметка проступила сквозь изображение, публицистика нарушила художественную соразмерность. По справедливому мнению рецензента В. Антоновой, фильм «весьма напоминает некий очерк нравов, так называемую «физиологию нравов», плодотворно бытовавшую в русской беллетристике XIX века»[5]. Ассоциация с культурной традицией кажется вполне уместной, как и упомянутая выше роль праведника, как и само определение жанра — «очерк».

Раз удалось, другой — не совсем, торопливость ли тому виной, желание побыстрее высказаться, а может быть, известное дублирование социальной проблематики и как следствие — нажим, акцентировка, подчеркнутость интонаций? Вопросы множатся, они выходят за границы творчества одного мастера, складываются в эстетическую проблему, которая вплотную связана с поиском путей к возможно более действенной форме кинематографических выступлений на основе острого, злободневного, дискуссионного материала. В этих поисках публицистике отведено заметное место, и не только на ранних стадиях замысла, она не ограничивается ролью перво-

[5] «Искусство кино», 1985, № 7, с. 86.

толчка, проникает в художественную ткань фильмов. Например, ряда фильмов из серии «прохиндиад», если прибегнуть к старинному словечку, которое драматург А. Гребнев использовал в названии картины «Прохиндиада, или Бег на месте». Как правило, фильмы этой серии — «Блондинка за углом» или «Искренне Ваш...» — пользуются повышенным зрительским спросом. Понимая, что успех не в полной мере завоеван чисто художественными средствами, что в нем есть немалая толика чего-то другого, критика ревниво относится к удачливым, обаятельным героям этих лент, не останавливаясь подчас перед критическими выпадами, вроде заметки в «Огоньке» по поводу «Блондинки за углом», где героиня и сама картина обвинялись в открытой рекламе мещанских идеалов и в смаковании уголовно наказуемого образа жизни.

Расхождения между критикой и зрителями не новость. Но интересно другое: насколько «прохиндиады», казалось, целиком рожденные из пены газетных фельетонов, тем не менее как-то отвечают природе экранной образности? Попытка отнестись к ним с точки зрения высокой теории вовсе не преследует цель амнистировать подлинные или мнимые недостатки этих картин. Давайте подумаем: разве герои, чьи характеры выкроены не без авантюрной складки, так уж чужды действенной природе кинематографических персонажей, от века прививавших зрителям вкус к разного рода приключениям?

Что говорить, Т. Догилева из «Блондинки» и В. Соломин из «Искренне Ваш...» большую часть отведенного им экранного времени проводят в саунах и ресторанах, минуя скучные служебные помещения, предпочитая кулисы жизни, вроде торговых подсобок, забитых ярлыкастыми коробками с дефицитом. Но весьма показательно, что эти и подобные им места действия, как правило, не павильонного происхождения, они берутся в фильмы напрокат из настоящего быта, демонстрируют то, что есть на самом деле, и поэтому в каком-то смысле «неореалистичны». Нет ли здесь привычки к натуре, оправданной спецификой кинематографа?

Публицистика не всегда отлагается в сюжете или в диалогах, ей также свойствен материальный облик, который переносится на экран с помощью документальных средств. Вспомним, как часто «Фитиль» показывает нам в натуре недостроенные по вине администрации здания или цеха, омертвившие огромные средства. В «прохиндиадах» реальные объекты, напротив, вполне достроены, однако их мраморно-роскошный вид по-прежнему бередит мысль о выхваченных из госбюджета суммах. Затронутые здесь вопросы простираются от памятного заказа, изложенного в классической реплике «Сделайте нам красиво!», до тех реальных задач, которые хотя и продиктованы сиюминутными публицистическими текстами, но для решения требуют всей полноты и разнообразия художественных средств.

Теперь о «правде и правдоподобии». Кто будет спорить, что именно кино, как ни одно другое искусство, способно переносить на экран подлинную текстуру мира. Снимать кадры, похожие на фотоотпечатки с натуры, не так уж трудно. Если они объединены замыслом, то на экране возникает жизнеподобная конструкция, которая включает в себя зрительский опыт, и благодаря этому синтезу достигается «эффект узнавания». Оставим пока в стороне жанры, требующие от зрителя понимания условности кинозрелища.

Не менее известным является и тот факт, что данное бесспорное преимущество таит в себе опасность механического «кинореализма», который скрадывает отсутствие художествен-

ного замысла своей внешней похожестью на жизнь. Нужно со всей определенностью подчеркнуть, что выход подобной продукции неуклонно растет. В значительной мере кино воспроизводит самое себя, безотносительно к социальному контексту времени. Не потому ли как реакция на такой «кинореализм» появляются фильмы, явно уклоняющиеся от выгод внешнего правдоподобия? Аллегорический стиль «Парада планет» или театральный круг света в «Без свидетелей» выхватывают персонажи не только из привычных сюжетов, но и из кинематографической достоверности. Н. Михалкова не устраивает, по его словам, «дотошное исследование частностей»[6], он снимает квартирный по площади и метражу фильм, но при этом укрупняет фигуру героя и лучом света и гротескным ракурсом.

Выделим из репертуара картину, снятую опытными мастерами, добротно, с хорошими актерами, на современную тему. Пусть это будет «Зимняя вишня» В. Валуцкого и И. Масленникова. Доверие к тому, что происходит на экране, возникает с первых кадров, они складываются в своеобразную сюиту, которую можно озаглавить: «Утро женщины». Все близко, похоже — и трудный ленинградский рассвет за окном, и пестренькое белье на кровати, полусонные жесты, звук падающей в чайник воды, долгий взгляд в зеркало, видимо, не радующий, покрикивание на сынишку, который опаздывает в детский сад, убыстряющийся ритм движений, и вот в переднюю выходит женщина, готовая к дневным заботам, с искусно сделанным лицом, в меру обаятельная и деловая. Кадры — типовые. Они точно вписываются в будничный поток жизни. И в дальнейшем своем движении по экрану они выкладываются в привычные квартирные или уличные композиции, узнаваемые не просто визуально, но и психологически. Недаром исполнительница главной роли Е. Сафонова существует в картине на равных с актрисой Н. Руслановой, чья достоверность близка к эталону.

Что нам хотят сказать авторы? Оказывается, героиня должна выбрать между двумя, которых играют И. Калныньш и В. Соломин. Первый, внешторговец по профессии, предлагает ей заграничную жизнь с видом на Женевское озеро, второй — нелегкую любовь по старому адресу, так как не в силах уйти от законной жены. В финальных кадрах, пересаживаясь из белого «мерседеса», едущего на аэродром, в потрепанный «Жигуленок», она делает свой выбор. А зрителю предоставляется возможность сравнить его собственные заботы с теми, что волнуют экранную женщину.

Полностью осознаем, что пересказ сюжета, да еще с элементами пародии — не лучший вид критики. Но как быть, если автор «Зимней вишни» тезисно декларирует верность любви и долгу на уровне вот такого сюжета? Им, сюжетом, по существу исчерпывается смысл фильма, хотя составляющие его частности будто выхвачены из жизни и в плане имитационной техники заслуживают внимания.

Другие фильмы, снятые не так мастеровито, вообще не поддаются единичному анализу. Их надо рассматривать в массе, типологически. В них правда и не ночевала, а правдоподобие сведено к примитиву. Критики пока что побаиваются излишне часто обращаться к этому термину. Поэтам смелости не занимать. Говорит Е. Винокуров: «Отсутствие авторского «я», духовности в фильмах небезвредно, оно ведет к изготовлению примитива. Примитивность, как кислота, разъедает умы зрителей. Она делает мир плоским, опресняет, обесцвечивает действительность, рас-

[6] «Искусство кино», 1985, № 7, с. 26.

слабляет мышцы, размягчает мозг»[7]. Нарисованная картина почти физиологична, но не пора ли хотя бы таким образом бить тревогу?

Мне уже приходилось обращаться к одному из последних интервью С. Герасимова, где есть такая горькая строчка: «...постепенно наши пути со зрительным залом расходились»[8]. Это — о прокатной судьбе «Льва Толстого». С помощью нравственного опыта, извлеченного из жизни русского писателя, художник надеялся вступить в диалог с современником. Вероятно, и С. Юткевича, автора фильма «Ленин в Париже», не радовали цифры кинопосещений. «Привыкли жить без истории на экране...» — говорил дальше в интервью С. Герасимов, не снимая вины с себя, но и не оправдывая зрителя, на которого оказала несомненное влияние определенная репертуарная политика.

Историко-революционная тема вот уже ряд лет подряд находится в кризисном состоянии, как и собственно историческая. Вряд ли нужно подбирать мягкие обертоны, чтобы оценить создавшееся положение. Разве не верно, что гражданская война по существу была отдана на откуп «лошадиному кинематографу», как называл его Г. Козинцев? Чапаев тоже был всадником нашего кино, но таким, который показал не только место командира в бою, но и место человека в истории. Надо помнить о прошлом, чтобы решать сегодняшние задачи, в том числе помнить о прошлом своего искусства. Историзм — понятие достаточно емкое, включающее практику и теорию кино. На рубеже 30-х годов, когда в связи со сменой киноструктур резко упал зрительский интерес, С. Эйзенштейн заметил: когда мы делали захватывающие картины, не было надобности говорить о занимательном кинематографе. Диалектика этих определений и того, что они выражают, по-своему многозначительна и злободневна.

Тревожная интонация слышна не только в слове. Иные художники не на словах, а на деле отвергают удобную методику — «пассивно иллюстрировать фотографиями происходящее»[9], как говорил еще С. Урусевский. Отвергают, обращаясь при этом к нерядовым, гипертрофированным средствам выразительности. Это делается прежде всего на историческом материале. Тиражировать приемы и средства, которые использовал Э. Климов в картине о Хатыни «Иди и смотри», было бы профанацией даже для него самого. Вместе с тем картина, при всей своей трагической необычности, не покидает пределов кинопроцесса.

Такова диалектика творческой мысли, единственной в своем роде и все же разными гранями связанной с накопленным в искусстве, с общими запросами политической и нравственной современности. Эти запросы могут предстать в непосредственном публицистическом облике или преломленными через индивидуальное художественное сознание. Диалектика творчества сродни ходу эстетической мысли, которая должна ориентировать мастеров и зрителей не только в потоке кинопродукции, но и в сумме жизненных впечатлений и обстоятельств, откуда восходят на экраны люди и судьбы. По ним мы поверяем наше бытие, и они же, в свою очередь, подлежат нелицеприятной проверке временем.

[7] «Искусство кино», 1985, № 4, с. 22.
[8] «Неделя», 1985, № 49.
[9] «Искусство кино», 1985, № 6, с. 80.

События, факты, хроника

В Союзе кинематографистов СССР

Продолжение. Начало см. на 2-й стороне обложки.

...Сознанием высокой ответственности за свое дело были проникнуты выступления в прениях. Лучше слушать время, перестраивать мышление на новый лад — к этому призвал режиссер И. Хейфиц. Об опасности появления новых стереотипов говорил драматург В. Черных, который высказал тревогу: не случится ли так, что в фильмах о научно-техническом прогрессе человека заслонят современные компьютеры, поточные линии, конвейерные системы? Эту мысль поддержал критик В. Толстых, он также выразил беспокойство о том, как бы не возник косяк фильмов — «откликов на тему». Надо всегда помнить, подчеркнул оратор, что научно-технический прогресс — это лишь материал для познания человека, для проникновения в глубь его психологии. Необходимы исследовательская глубина в подходе художника к действительности, пристальное внимание к человеческой индивидуальности.

Говоря об искусстве и культуре в эпоху технической революции, сказал секретарь правления СК СССР режиссер С. Герасимов, полезно вспомнить Горького с его термином «человековедение». Мы должны рассматривать наше искусство как науку постижения, а не просто как средство информации. Помогать своими произведениями человеку жить и активно действовать в обстановке технической революции — вот наша задача.

Проблемам документального кино посвятил свою речь режиссер А. Иванкин. Одна из самых больных проблем — проблема проката документальных фильмов, живых контактов документального экрана со зрителем. Сегодня дело обстоит так, что в документальном кинематографе по сути отсутствует критерий массовой зрительской оценки, так как лишь ничтожная часть документальных лент доходит до массового зрителя. О прокате произведений научно-популярного кино, о его насущной тематике говорили академик В. Гольданский, директор студии «Центрнаучфильм» В. Рябинский.

Режиссер, первый секретарь правления Союза кинематографистов Украины Т. Левчук и режиссер, директор студии «Узбекфильм» Ш. Аббасов подчеркивали значение творческих контактов представителей разных республик, творческого содружества различных национальных студий страны.

Состояние современной критики было содержанием выступления директора ВНИИ киноискусства В. Баскакова. Отметив интересные критические начинания последних лет, он обратил внимание на недостатки в работе критики, прежде всего на комплиментарную, захваливающую критику, обращенную не к широкой зрительской аудитории, а в узкий адрес создателей отдельных лент.

Вопросы научно-технического прогресса непосредственно связывались в выступлениях режиссера В. Абдрашитова, оператора Ю. Гантмана с положением в кинопроизводстве. Речь шла о давних нерешенных проблемах технического оснащения киностудий, о профессиональных кадрах так называемого «второго звена» и т. д.

На пленуме выступил председатель Госкино СССР Ф. Ермаш.

По докладу Л. Кулиджанова была принята соответствующая резолюция.

Пленум заслушал сообщение о проведении в мае 1986 года V съезда Союза кинематографистов СССР.

На киностудиях страны

ЦСДФ. «Наследие одиннадцатой» — фильм-раздумье над опытом пройденной пятилетки, снят режиссером А. Павловым по сценарию Б. Метальникова.

Фильм показывает, как с изменением условий труда изменяются люди, формируется новый тип экономического мышления. Предмет изучения авторов картины — экономика в обществе, то, какую роль играет она в судьбах людей. Именно через судьбы людей — председателя колхоза, сибиряка-строителя, участника многих ударных строек — и раскрывают создатели фильма важнейшие экономические процессы.

В. Белопольская

ЛСДФ. Цветную полнометражную ленту «Рабочий день России» по заказу Совета Министров СССР снимают на Ленинградской студии документальных фильмов режиссеры Л. Станукинас и П. Коган.

Фильм расскажет о проблемах и свершениях XI пятилетки. Речь пойдет о ленинградской программе «Интенсификация-90», об освоении программы «Сибирь» и новых нефтегазовых и каменноугольных бассейнов, о прокладке нового звена так называемого «малого» БАМа, о ледовых и ходовых испытаниях атомохода «Россия», о сельском хозяйстве и о многом другом.

Масштабам документального полотна отвечает география съемок: она охватывает всю Российскую Федерацию. Кинематографисты побывали и побывают в Оренбурге и Горьком, в Уренгое и Нерюнгри, на полуострове Ямал и в Нечерноземье, во Владивостоке и других точках России.

М. Осин

«МОСФИЛЬМ». Завершена работа над фильмом «Одиночное плавание». Фильм поставлен режиссером Михаилом Туманишвили в неизменном творческом содружестве со сценаристом Евгением Месяцевым и оператором Борисом Бондаренко. «Одиночное плавание» — фильм политический, приключенческий, зрелищный. Авторы рассматривают гипотетический случай, но он отражает реальное положение вещей. Картина рассказывает о том, как благодаря героизму советских военных моряков потерпела крах провокация ЦРУ и военно-промышленного комплекса США, которая могла привести к мировому ядерному конфликту.

В роли майора Шатохина снимался актер Михаил Ножкин. В остальных ролях заняты актеры А. Фатюшин, С. Насибов, Н. Бегалин, В. Изотова, А. Лицитис, Я. Мелдерис и другие. Съемки фильма проходили в СССР, ЧССР и на Кубе.

●

Двухсерийный остросюжетный фильм «Лицом к лицу» по сценарию писателя Юлиана Семенова снимает режиссер А. Бобровский. Это увлекательная, стремительно развивающаяся, полная неожиданных сюжетных поворотов история борьбы за возвращение в Советский Союз музейных полотен, похищенных гитлеровцами во время Великой Отечественной войны. Как и другие произведения Ю. Семенова, сценарий основан на документальных материалах. Он разоблачает нацистских преступников, повинных не только в физическом истреблении миллионов советских людей, но и в попытках уничтожить духовную культуру нашего народа.

Оператор М. Ардабьевский, художник Вал. Филиппов.

●

Фильм «Снегопад», к съемкам которого приступает режиссер Борис Яшин,— социальная драма. Фильм расскажет об одних сутках из жизни современного аэропорта большого областного города. В сложных погодных условиях проявляются профессиональная подготовленность и сплоченность большого коллектива людей, обеспечивающих работу всех служб аэропорта.

В главных ролях: Петр Щербаков и Сергей Сазонтьев. Фильм ставится по сценарию А. Лапшина. Оператор Р. Веселер.

А. Власова

«ЛЕНФИЛЬМ». Режиссер Дмитрий Светозаров, не так давно дебютировавший на «Ленфильме» картиной «Скорость», работает над новой лентой, названной не менее решительно — «Прорыв». Действие фильма разворачивается в наши мирные дни, в размеренный ритм которых вторглась беда.

Ленинградцы помнят, как десять лет назад на сооружении одного из участков метрополитена случилась авария — прорвало плывун. Просела улица, под угрозой оказались жизни обитателей окрестных домов. Ликвидация аварии потребовала мужества, умения мгновенно принять решение.

Это реальное событие легло в основу сценария, написанного А. Шульгиной.

В фильме снимаются Олег Борисов, Андрей Ростоцкий, Юрий Демич и другие. Оператор С. Астахов, художник М. Суздалов, композитор А. Макаревич.

М. Васильевский

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО. Подходят к концу съемки фильма «Конец операции «Резидент».

Эта картина завершает популярный киносериал, в который входят фильмы «Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента». И снова в центре событий — борьба советских органов госбезопасности с агентами иностранной разведки, засланными в нашу страну. Сценарий фильма написан В. Востоковым и О. Шмелевым, режиссер В. Дорман, оператор В. Корнильев, худож-

ник М. Горелик. В главной роли снимается Георгий Жженов. В фильме также участвуют хорошо известные кинозрителям Леонид Броневой, Александр Граве, Борис Иванов, Евгений Киндинов и дебютанты — молодые актрисы Ирина Розанова и Юлия Жженова.

В фильме звучат песни М. Таривердиева.

●

Режиссер Игорь Николаев приступил к съемкам фильма «Атака» по сценарию В. Соловьева. Это экранизация повести В. Возовикова «Сын отца своего». Картина рассказывает о буднях советских солдат и офицеров, служащих в танковых войсках. Характер главного героя — лейтенанта, только что закончившего танковое училище,— раскрывается в острых ситуациях военных учений. В работе заняты актеры С. Чекан, А. Новиков, В. Попов, С. Коновалова и другие.

●

Снимается новая кинокомедия — «Зловредное воскресенье». Героя фильма — ученика во всех отношениях обычной школы — на улице интервьюируют участники любительской киностудии. Они снимают фильм о современной школе и просят мальчика рассказать о своей. Он начинает фантазировать, и перед создателями будущего фильма встает школа, которой не существует, — ведь герой о ней только мечтает. Картина студийцев получает первый приз на конкурсе и завоевывает признание зрителей. Вместе с ней становится известной и школа, в которой учится герой комедии. В финале ученики и учителя школы понимают, что единственный выход из сложной ситуации — приблизить мечту мальчишки об образцовой школе к реальности.

Это вторая работа В. Мартынова по сценарию О. Ремеза. Их первая совместная работа — «Утро без отметок» также рассказала о жизни школьников.

В новом фильме занято много известных актеров: Михаил Пуговкин, Вера Васильева, Марина Дюжева, Валентина Талызина, Евгений Герасимов. А школьники, которые снимаются в центральных ролях, уже не первый раз на съемочной площадке — они участвовали в работе над первым фильмом режиссера.

М. Дроздова

«ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ». «Хареба и Гоги». Так называется новый фильм, к работе над которым приступил Георгий Шенгелая, постановщик фильмов «Пиросмани», «Мелодии Верийского квартала», «Приди в долину винограда», «Путешествие молодого композитора». Судьба и мир художника, мюзикл, хроника наших дней и историческая хроника... Каждый раз режиссер ищет жанр, наиболее органичный для драматургического материала.

«Хареба и Гоги» — приключенческий фильм, действие которого происходит в начале века, когда событиям 1905 года сопутствовали крестьянские волнения в Кахетии. Герои этого остросюжетного фильма Хареба и Гоги благородны и храбры, как и положено народным героям.

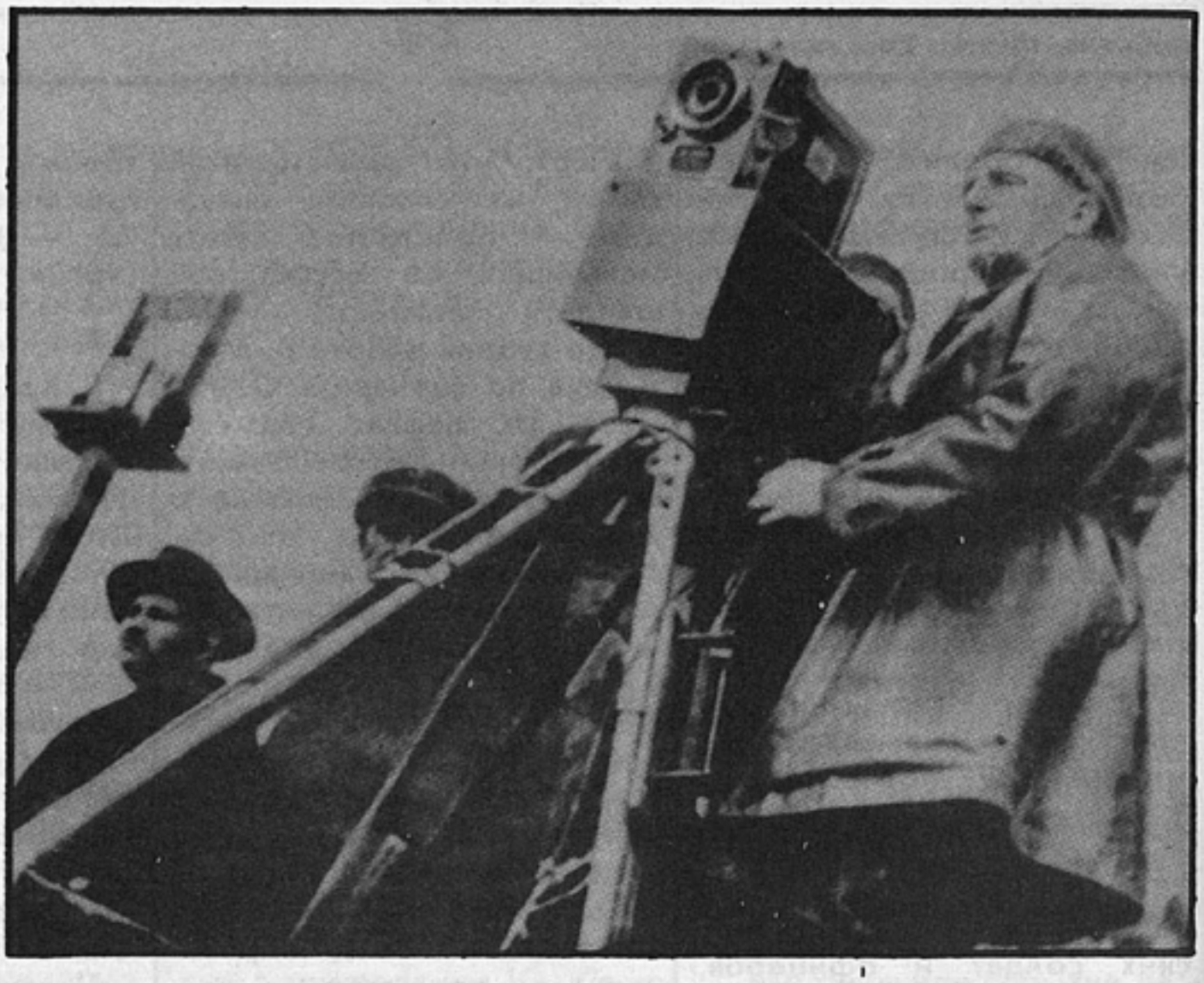
Сценарий картины Г. Шенгелая написал вместе с писателем Б. Баларджишвили, для которого «Хареба и Гоги» — дебют в кинодраматургии.

●

Г. Канделаки, постановщик фильма «Происшествие» и исполнитель главной роли в фильме Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд», в соавторстве с писателем М. Нанеишвили завершил работу над сценарием своей будущей картины — совместной советско-японской мультипликационной ленты по поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Сценарий мультипликационного гиганта рассчитан на три часа демонстрации.

Партнером киностудии «Грузия-фильм» является японская киностудия «Аист корпорейшн».

Т. Дуларидзе



теория, история, эстетическое воспитание

К 90-летию со дня рождения Дзиги Вертова публикуем выступление великого режиссера и очерк доктора искусствоведения Ростислава Юренева

традиции,
уходящие в завтра

«Мы идем по тяжелому, но открытому и правильному пути»

К 90-летию со дня рождения Дзиги Вертова

Традиции, уходящие в завтра

«Мы идем по тяжелому, но открытому и правильному пути».

Так писал в одной из статей Дзига Вертов. 90-летие со дня его рождения — заметная дата в календаре советского и мирового кино. Великий мастер прожил жизнь, оставившую яркий след в истории экрана, в сознании всех поколений кинематографистов. С его именем связаны становление и самосознание документального кино как высокого искусства. Недаром французский режиссер Жан Руш свидетельствовал: «Когда мы — я и мои друзья — надеемся открыть что-нибудь новое, то вдруг обнаруживается, что Дзига Вертов изобрел все это в теории и доказал на практике».

После Вертова остался обширный архив, обнародованный лишь частично,— теоретические и публицистические статьи, выступления на обсуждениях сценариев и фильмов, на различных кинематографических собраниях, дневники, стихи, сценарии, многочисленные замыслы, поражающие разнообразием, актуальностью, блеском фантазии. Научное наследие Вертова сохранило все свое значение, особенно актуальное сегодня, когда «образная публицистика» нашего экрана расширяет свое тематическое пространство, углубляет проблематику, обновляет киноязык и готовится решать новые задачи, диктуемые временем.

Группа сотрудников сектора советского кино Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства Госкино СССР под руководством доктора искусствоведения С. В. Дробашенко подготовила к печати сборник неопубликованных материалов из литературного наследия великого режиссера.

Нет сомнения в том, что выход этого сборника станет заметным событием в жизни советского кинематографа в целом и вызовет интерес во всем мире — Вертов и сегодня, как и в прошедшие десятилетия, является знаменем передового, демократического кинодокументализма, учителем боевой, политически активной экранной публицистики, образцом социалистической киноправды.

Предлагаем вниманию читателей выступление Вертова перед деятелями революционного театра в 1935 году, включенное в сборник кинематографического наследия режиссера, подготовленный ВНИИК Госкино СССР.

Оно ценно и в биографическом плане — о себе и о своей жизни он рассказывал и писал мало,— и в теоретическом отношении, так как позволяет более полно проследить становление эстетического сознания, художественного мышления и духовного мира будущего режиссера со всеми теми особенностями, которые стали характерными чертами его творчества.

В очерке «Поэзия правды» доктор искусствоведения Р. Юренев освещает жизненный и творческий путь Дзиги Вертова, анализирует непреходящее значение его новаторства.

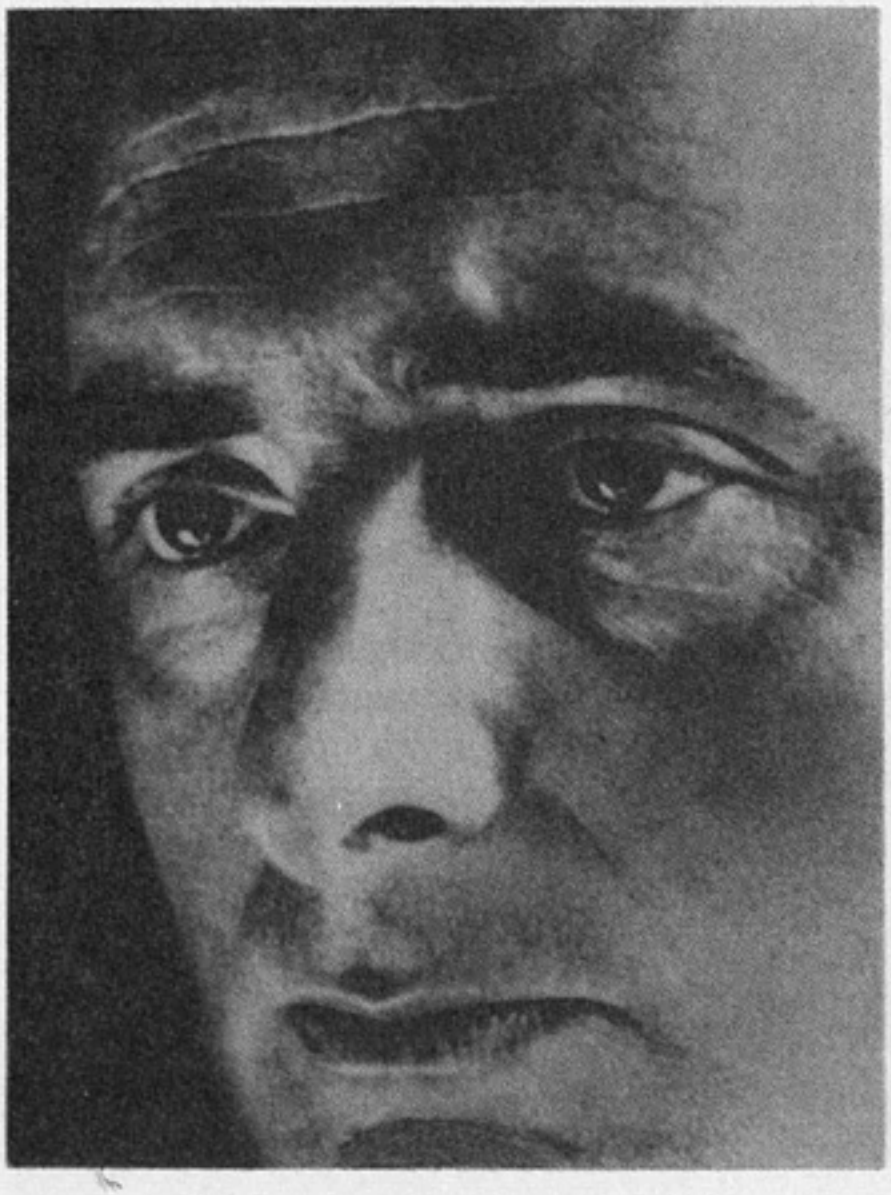
Дзига ВЕРТОВ

Как родился и развивался «Киноглаз»

Перед тем как прийти сюда, я подумал: смогу ли я сразу, в один доклад, в порядке одного сообщения дать представление о том, как родился и развивался в СССР «Киноглаз», обрисовать его наиболее характерные стороны, информировать о разных точках зрения на это явление. Смогу ли я подойти достаточно подробно, проанализировать это явление или ограничусь кратким обзором. Я пришел к мысли, что делать обзор и анализ одновременно — значит смять то и другое. Поэтому решил разбить свое сообщение на два раза. Сегодня предварительно познакомиться с вами, дать самые краткие, обобщающие сведения о своей работе и о «Киноглазе». В следующий раз уже на конкретном определенном примере, на примере одного или двух произведений показать, как эта установка воплощалась в жизнь. Таким образом, я имею возможность сегодня ограничиться краткой информацией. В следующий же раз буду конкретно заниматься анализом определенного произведения. При этом буду учитывать, что общие сведения, общее представление об этом движении у вас уже есть. Итак, начинаю с вами знакомиться.

С очень ранних лет, с 7—8 лет, я начал писать. В 9 лет написал роман под названием «Железная рука». Следующий написал через полгода. Назывался он «Восстание в Мексике». Надо вам сказать, что действие романа «Железная рука» происходило в Америке, так же, как и действие романа «Восстание в Мексике». Ясно, что в то время я ни в САСШ, ни в Мексике не был. В то время это могло быть только фантазией под впечатлением большого количества прочитанных книг. Как и все люди такого

Дзига Вертов



Доклад на заседании Международного объединения революционного театра 5 апреля 1935 года. Публикуется по тексту стенограммы, хранящейся в фонде Вертова в ЦГАЛИ.

небольшого возраста, я поглощал в невероятном количестве романы Жюля Верна, Майн Рида, Эмара, Купера и т. д. Это был мир, в котором я в то время жил. Действительностью в то время для меня была та действительность, которую я находил в прочитанных книгах. Данные, которые я получал из этих романов, воспринимались мной почти как документальные данные. Никаких других данных об этих мирах я не имел.

Вместо того чтобы писать заданные мне страницы чистописания, я заполнял 4—5 ученических тетрадей моим романом. Торжественно заявлял, что вот мною написано два романа. Привлекал всех знакомых к общественной читке. Эти романы я читал вслух, мне высказывали всяческое одобрение, очевидно, принимая во внимание мой возраст.

Примерно через полгода после написания «Восстания в Мексике» пишу другую вещь, которая называется «Охота на китов». На китов я тоже никогда не охотился. С ними я в то время стал знакомиться по научно-популярной библиотеке, которая тогда у нас выходила отдельными выпусками. Кажется, она называлась «Библиотека Лункевича». Там описывались всякие чудеса природы, описывалась охота, рыбная ловля и т. д. Все это излагалось очень подробно. Я проник со своими фантастическими планами в глубь этой научно-популярной литературы. Таким образом родился мой первый научно-фантастический очерк. Там были, с одной стороны, документальные данные, которые я почерпнул из научно-популярных книжек. С другой стороны, фантастика и приключения, которыми я горел от чтения Жюля Верна, Эмара и Майн Рида. Этот мой первый научно-популярный очерк был далек от действительности. Если бы я его написал сейчас в таком виде, то со стороны китоловов мы получили бы большое количество опровержений. Фантастические романы и научно-популярные очерки — это две линии моего раннего развития.

Третья линия, по которой я пошел,— это создание поэм. Первым моим поэтическим произведением была поэма, которая называлась «Маша»[1].

В школе, начиная примерно со второго класса, я занялся писанием эпиграмм и сатирических стихотворений. Одно такое стихотворение, «Выход оригинального соло-клоуна Владимира Митрофановича Пуришкевича» (известный тогда депутат Думы, черносотенец-погромщик)[2], я послал в редакцию местной газеты. Конечно, не указывая возраста автора. С нетерпением слежу за газетами. На третий день в газете появляется заметка «От редакции»: такому-то. «Настоящим редакция сообщает, что она, к сожалению, по не зависящим от нее причинам не имеет возможности поместить это сатирическое произведение, но считает его интересным. Просит автора зайти для переговоров в редакцию». Мне было тогда лет 12. Не желая обнаружить своего возраста и будучи вообще очень застенчивым, я в редакцию не пошел. Продолжаю сохранять инкогнито. Через некоторое время написал небольшое стихотворение, названия которого сейчас не помню. Опять послал в редакцию, и на этот раз (в стихотворении ничего опасного не было) я, к своему удивлению, обнаружил его напечатанным в газете. Редакция опять просила автора явиться и раскрыть свое инкогнито. В дальнейшем наряду с линиями развития, о которых я говорил выше, возникла другая линия, отличная от

---

[1] Эта поэма была посвящена сестре матери Вертова, тете Маше, учившейся в женском медицинском институте в Петербурге. См.: Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М., 1976, с. 76.

[2] В. М. Пуришкевич (1870—1920) — крупный помещик, крайний правый депутат 2—4-й Государственных дум. После Октября — один из лидеров белогвардейского движения.

Киноки — группа Дзиги Вертова (вверху — слева направо и вниз): А. Кагарлицкий, П. Зотов, Е. Свилова, И. Копалин. Середина 1920-х годов

этих линий. Эта линия развития была странным образом связана с моей учебой в школе.

У меня была такая черта: не умел ничего заучивать. Самыми трудными считал такие предметы, как грамматика, в которой нужно зубрить исключения, как история, в которой есть хронология, вообще всякие учебные задания, где приходилось не только усваивать смысл, но и зубрить. Стал искать выхода из этих моих затруднений. Скажем, нужно было, не глядя на карту, сразу на вопрос ответить, быстро, не думая: какие города и острова имеются в Малой Азии. Нормально было бы подойти к карте, разыскать эти города и острова и назвать их. Но это не разрешалось. Однажды, перебирая названия этих островов и городов, мне пришло в голову расположить их в такой ритмический ряд, который бы запоминался сразу. В частности, с городами Малой Азии я так и поступил. Расположил названия и заметил, что как только я их прочел в определенном порядке, сразу запомнил весь ряд, то есть избавил себя от необходимости их вызубривать. Прошло 25 лет, и хотя я их ни разу не повторял, я до сих пор это расположение помню: Милет, Фэкея, Смирна, Галикарнас, Самос, Эфес и Митилена на островах Лесбос, Кипр и Родос.

Однажды напав на эту штуку, я стал применять этот способ для всех слов и названий, которые трудно запоминались. Так я поступал во всех аналогичных случаях в разных областях. Так помог себе при изучении истории и географии, при изучении языков. Даже хронология стала менее страшной.

Так я поступил и на экзамене, когда мне задали нелепый вопрос о какой-то такой тарабарщине. Моя задача была вспомнить первое слово, с которого начинался ритмический ряд. Вспомнив первое слово, которое было написано у меня на манжете, я продекламировал все, что требовалось.

К чему привели эти опыты? Эти вынужденные эксперименты привели к тому, что я вообще стал интересоваться ритмической организацией отдельных элементов видимого и слышимого мира. Следующий этап — увлечение монтажом стенографических записей. Здесь речь шла уже не только о формальном соединении этих кусков, а уже о взаимодействии смыслов этих отдельных кусков из стенограмм. Сюда же относятся и опыты с грамзаписями, где из отдельных отрывков, из записей на граммофонных пластинках я пытался создавать новые произведения.

Но меня не удовлетворяли опыты с уже записанными звуками. В природе я слышал значительно большее количество разных звуков, а не толь-

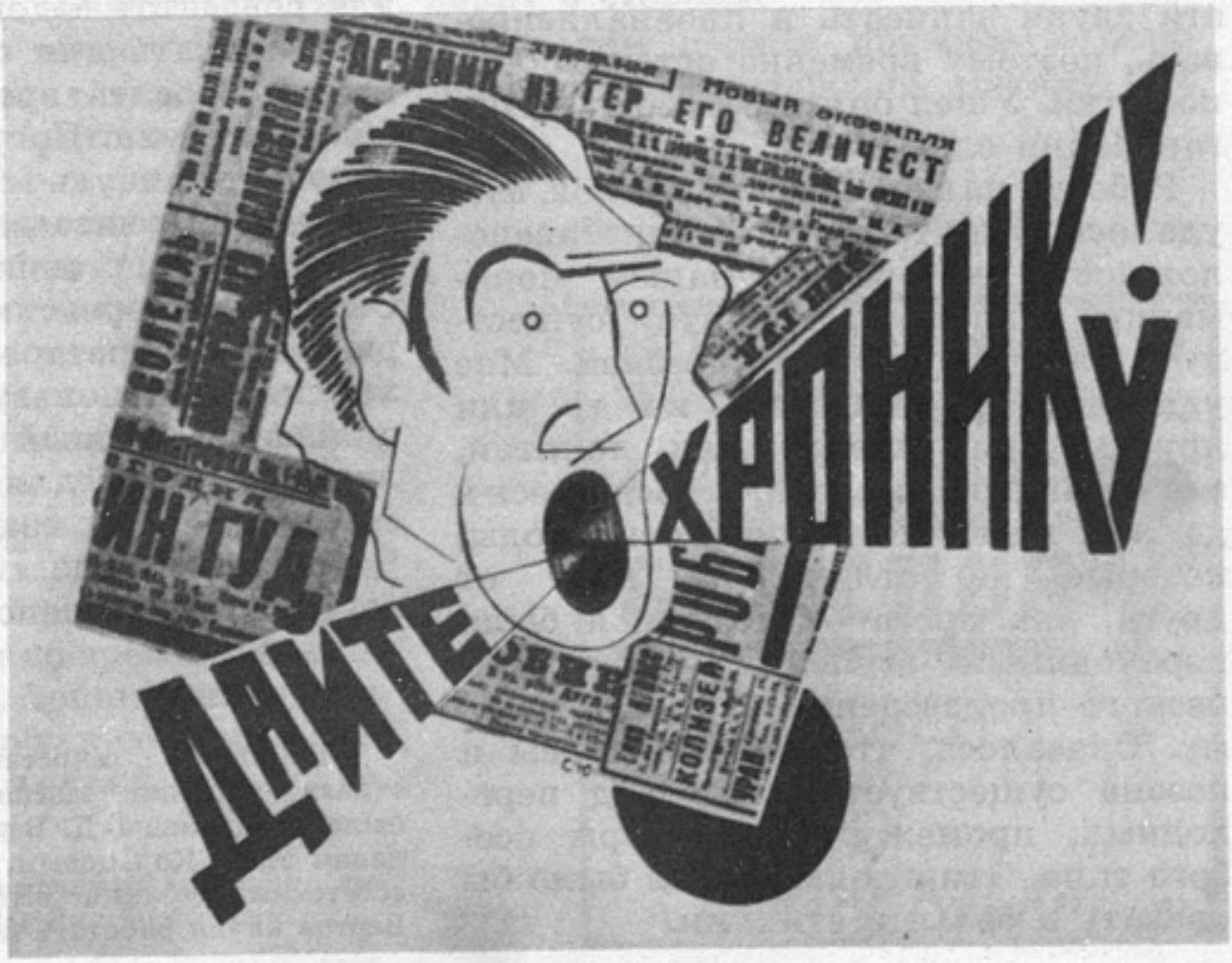
ко пение и скрипку из репертуара обычных грамзаписей.

У меня возникла мысль о необходимости расширить нашу возможность организованно слышать. Не ограничивать эту возможность пределами обычной музыки, в понятие «слышу» включать весь слышимый мир. К этому периоду относится мой опыт по записи звуков лесопильного завода.

Это было еще в школьный период. Во время каникул. Недалеко от озера Ильмень. Там был лесопильный завод, который принадлежал крупному помещику Славянинову. На этом заводе я назначал свидания знакомой девушке. Ей очень трудно было приходить вовремя (незаметно убегать из дому), и мне приходилось часами ждать ее. Эти часы были посвящены слушанию завода. Я попытался описать слышимый завод так, как слышит его слепой. Вначале я записывал словами, а потом сделал попытку записать все шумы буквами.

Недостатком этой системы было то, что, во-первых, существующая азбука была недостаточна для записи тех звуков, которые слышишь на лесопильном заводе. Во-вторых, потому, что, кроме звучания гласных и согласных букв, еще были слышимы разные мелодии, мотивы. Их следовало бы записывать какими-нибудь нотными знаками. Но соответствующих нотных знаков для записи природных звуков не существовало. Я пришел к убеждению, что существующими в моем распоряжении средствами могу добиться только звукоподражания. Но не могу проанализировать как следует слышимый завод или слышимый водопад.

Слухом я различал не шумы, как принято называть природные звуки, а целый ряд сложнейших сочетаний отдельных звуков, из которых каждый звук был вызван какой-нибудь причиной. Сталкиваясь друг с другом, звуки часто взаимно унич-



Таким обращением к московскому кинопрокату 2 апреля 1929 года «Правда» начала подготовку широкой демонстрации фильма Д. Вертова «Человек с киноаппаратом». Как была продолжена эта кампания, см. на страницах 75—78.

тожались и мешали друг другу. Затруднительное положение заключалось в том, что не было такого прибора, при помощи которого я мог эти звуки записать и проанализировать, поэтому временно оставил свои попытки. Ушел опять в работу по организации слов.

Работая над организацией слов, мне удалось уничтожить ту противоположность, которая в нашем понимании, в нашем восприятии существует между прозой и поэзией. Мне удавалось организовать на ту или другую тему целый ряд понятий, так организовать слова, относящиеся к данной теме, что получались этюды, которые не отличались друг от друга, как проза от поэзии, а были переходными ступенями от поэтического произведения к прозаическому. Оказалось, что помимо прозы и поэзии существует целый ряд переходных, промежуточных форм особого типа. Эти этюды нельзя было бы назвать и белыми стихами.

За пределами спектра этих особых поэтических произведений рядом этюдов я приближался к построению музыкальных произведений. Последние этюды слушателями воспринимались одновременно как музыка и как поэзия. Некоторые из этих произведений, которые мне казались более или менее доступными для широкой аудитории, я пытался вслух читать. Более сложные вещи, которые требовали долгого и внимательного чтения, я писал на больших желтых плакатах. Эти плакаты вывешивал по городу. Сам их расклеивал.

Называлась эта моя работа и комната, в которой я работал, «Лаборатория слуха».

Все это время меня не оставляла мысль о тех неудачах, которые я потерпел на фронте водопадов и лесопильных заводов. Думая на эту тему, искал выхода из этого положения.

Однажды сидел в кинотеатре. Показывалась не помню какая картина, не то взрыв в шахте, не то еще что-то, словом, какое-то хроникальное событие. Итак, думал я, глядя на экран, существует аппарат, который имеет возможность записать для глаза тот водопад, который я не мог записать для слуха. Решил, что нужно бросить временно попытки в области слуха. Попробовать, не смогу ли я что-нибудь сделать в области зрительного исследования явлений. Случай представился только после Октябрьской революции. Я поступил работать секретарем в отдел кинохроники[3]. Используя свой предыдущий литературный опыт, стал составлять надписи для журналов, стал с оператором ездить на съемки. Через два месяца я был помощником заведующего отделом хроники. Через

[3] Должность секретаря-делопроизводителя отдела хроники Московского кинокомитета была предложена Д. Вертову заведующим отделом М. Е. Кольцовым, впоследствии видным советским публицистом. В Москинокомитете Вертов начал работать 28 мая 1918 года.

месяца 4 или 5, точно не помню,— заведующим. Быстрая карьера.

В 1918 году стал выпускать журнал, который назывался «Кинонеделя»[4]. Об этой «Кинонеделе» я хотел бы сказать, что она по своему формальному построению ничего интересного из себя не представляла. Интересны были сами факты, которые там показывались.

Началась гражданская война, и материал с фронтов гражданской войны украшал «Кинонеделю». Сами события были настолько интересны, что незачем было особенно изощряться в формальном отношении.

Через год после начала работы в кинематографии я решил, что могу уже кое-что попробовать. Первым моим интересным выступлением в кино был мой прыжок со второго этажа.

В Малом Гнездниковском переулке был грот, примерно в $1\,^1/_2$ — 2 этажа высотой. На этот грот я взобрался. Оператор находился внизу. Я прыгнул на аппарат. Рисковал я меньше, чем сейчас, потому что тогда весил меньше. В то время я еще усиленно занимался спортом. Мне казалось это трудным. Съемка велась несколько необычно. Съемка велась рапидом. Рапидного аппарата тогда не было в СССР. Задача оператора заключалась в том, чтобы вертеть ручку аппарата с той скоростью, на какую он физически способен. Так что аппарат был в большой опасности.

Такие же опыты я проделал над игрой в чехарду. Над целым рядом других игр и движений. Главным действующим лицом был обычно я сам. Не потому, что я хотел сделаться знаменитым актером. А потому, что иначе нельзя было проверить и вскрыть мои мысли во время прыжка. Надо было узнать, действительно ли мой внутренний мир как-то вскрывается этой рапидной съемкой.

Результаты. Нормально, казалось бы: подошел человек к краю грота. Поклонился, сделал веселое лицо, прыгнул, встал на ноги.

Что показал рапид? Человек подходит к краю грота. Думает — прыгнуть или нет? Потом мысленно говорит: надо прыгнуть, неудобно. Опять сомнение: наверное, сломаю ногу. Нет, ноги не сломаю. Выхода нет. Я должен прыгнуть. Нахмуренные брови, решительное выражение лица. Человек отделяется от грота, уже находится в воздухе. Решительность опять сменяется страхом. Мысль: нет, нельзя бояться, иначе, наверное, упаду. Фигура делает движение, чтобы выпрямиться. Опять идет несколько раз смена решительности боязнью. Потом напряжение всего организма, чтобы обязательно встать на обе ноги. Сильное изменение в лице перед самым прикосновением к земле — удержаться во что бы то ни стало. Потом сознание: кажется, стою. Радость: стою, вот здорово! Радость прячется: подумаешь, какое дело. Для меня это никакой трудности не представляет. Жест (voila) вот! пожалуйста! Человек медленно отходит в сторону.

На этом первом примере я остановился более подробно. Потому что,

«Правда», 3 апреля 1929 года

[4] «Кинонеделя» — экранный журнал, выходивший в Москве в 1918—1919 годах.

2.500.000
МОСКВИЧЕЙ
ТЕРЯЮТ ТЕРПЕНИЕ
ГДЕ ЧЕЛОВЕК С КИНО АППАРАТОМ ?
ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ В СССР БЕЗ СЛОВ.

«Правда», 4 апреля 1929 года

в сущности говоря, это явилось началом развития «Киноглаза».

Вначале «Киноглаз» понимался как рапидный глаз. Мы думали, что этим способом можно разрешить вопросы, которые меня тогда интересовали. Можно проанализировать видимый мир. Дальше я буду излагать короче. Я остановился на этом примере подробно, чтобы потом было более понятно все остальное.

Первое представление о «Киноглазе», как о рапидном глазе, вскоре расширяется. О дальнейшем развитии можно судить по определениям, которые давались в то время «Киноглазу». Определения очень разные. Например, одно определение: «Киноглаз» — это киноанализ (я говорю в историческом плане, не привожу сегодняшних определений) или «Киноглаз», как теория интервалов». Под интервалами понимались те токи, которые возникают между двумя объектами. Интервалом в музыке называется то, что заключается не в ноте, а между двумя нотами, между «до» и «ми», между «ми» и «си». Вот горячая вода, вот холодная вода. Не горячая вода и не холодная вода, а переход от горячей к холодной. То, что в кадрах называется столкновением кадров друг с другом. Словом, по этой теории развитие действия фильма шло не по кадрам, а по равнодействующей этих кадров, по линии интервалов. В этом свете понятны и изменения, которые мы вводили в практику съемочной работы. Прежде всего я отменил обычные 16 метров в секунду, которые применяли тогда для съемки. Временно мной была совсем запрещена эта скорость. Обычными приемами съемки были объявлены наряду с рапидной съемкой мультипликационная съемка, кадросъемка, микросъемка, макросъемка, обратная съемка, съемка движущимся аппаратом и т. д. Значит, «Киноглаз» понимался тогда уже как «то, чего не видит глаз», как микроскоп и телескоп времени, как негатив времени, как возможность видеть без границ и расстояний, как управление съемочным аппаратом на расстоянии, как телеглаз, как рентгеноглаз, как «жизнь врасплох» и т. д.

Интересно, как определяли «Киноглаз» другие, более или менее известные люди. Например, Илья Эренбург в то время писал так в брошюре «Материализация фантастики»: «Работы Вертова — это лабораторный анализ мира, сложный и мучительный. Киноки (работники «Киноглаза», киноглазовцы) берут реальность и превращают ее в некие отдельные элементы, в азбуку кино»[5].

Верно ли это было? Это верно только отчасти. Это только одна сторона вопроса. О другой стороне вопроса говорит в своем определении в «Литературной газете» Борис Агапов. Он пишет так: «Если Хлебников так и не сумел или не успел связать узелки своих ассоциаций в целое, компактное и единое, то Вертову в его последних работах это удалось.

[5] Эренбург И. Материализация фантастики. М.— Л., 1927, с. 17. Вертов цитирует по памяти.

И получилось, что метод анализа, довершенный синтезом, дал удивительный эффект. Он оказался соответствующим нашей действительности»[6]. То есть что в результате этого анализа, который взял действительность, превратил ее в азбуку кино, разложил на составные элементы, была найдена возможность так сцепить, так соединить, так сорганизовать все эти элементы, так синтезировать их, что мы опять очутились перед действительностью, которая уже восстановлена в новом виде.

«Благодаря Вертову,— пишет Агапов,— получена возможность передать, во-первых, всю разносторонность и многогранность нашей действительности, все разнообразие нашей великой страны и, во-вторых, дать ощущение целостности, слитности всех ее элементов, направленных к общей цели»[7].

Теперь возьмем третий пример, третью сторону этого вопроса. Например, точку зрения заместителя тов. Шумяцкого[8] тов. Юкова. Он пишет, что группа киноглазовцев во главе с Вертовым «раскрыла поэтические формы кинематографии, как ритм, как динамику, как всеобщие законы действительности, которые трансформируемы и остранены при помощи аппарата и монтажа в форму произведения искусства. Монтируя факты действительности, он сумел без ателье, без ухищрений, без актеров создать поэтическую кинематографию. Он как бы утверждал поэзию жизни на фактах объективной действительности».

К этим трем определениям («Киноглаз» как анализ мира»; «Киноглаз» как анализ, довершенный синтезом»; «Киноглаз» как поэтическая кинематография») надо прибавить точку зрения Чарли Чаплина, который относился к «Киноглазу» как «к музыке на экране». Он говорит об «Энтузиазме»: «Я рассматриваю «Энтузиазм» как одну из самых волнующих симфоний, которую я когда бы то ни было слышал. Дзига Вертов музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним»[9].

На эту особенность киноглазовского фильма обратил внимание и Михаил Кольцов в «Правде». Он пишет: «Музыка на просмотре не играет, но музыка прет с экрана»[10]. Таким образом, вы видите, что определения, которые дает не сам «Киноглаз», а дают наблюдатели, дают люди, воспринимающие наши произведения, как будто перекликаются с теми основными, первоначальными элементами и опытами, о которых я говорил в самом начале моего доклада. Здесь сказались и ранние поэтические опыты в школе. Мне приходилось заниматься записью звуков и монта-

[6] Агапов Б. О киноочерке. — «Литературная газета», 1934, 24 декабря.

[7] Там же.

[8] Б. З. Шумяцкий (1886—1943) — с 1930 по 1937 год начальник Главного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) при Совнаркоме СССР.

[9] О просмотре Чарли Чаплином фильма «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») см.: письмо Д. Вертова к Е. Свиловой от 17 ноября 1931 года («Советский фильм», 1980, № 10, с. 41).

[10] Кольцов М. У экрана. — «Правда», 1922, 28 ноября.

«Правда», 5 апреля 1929 года

«Правда», 6 апреля 1929 года

жом пластинок, заниматься исследованием, анализом этих явлений. Все время приходилось так работать во время учебы. Анализировать, а потом пытаться соединять их вместе, приводить к синтетическому построению.

Все эти разные определения являлись правильными лишь в известной мере. Ни одно из них не являлось исчерпывающим. Каждое из этих определений «Киноглаза», которое я вам читал, давало только один ракурс на это явление. Есть ли такое определение, при помощи которого можно было бы подвести базу, итог, найти нечто объединяющее все эти определения? Ответ на этот вопрос дает уже сама практика «Киноглаза». С одной стороны, выпускались фильмы «Киноглаз», а с другой стороны, выпускались номера «Кино-Правды». Это не случайно. Надо понять, что все эти возможности, все эти способы, все эти киносредства и микросъемка, и макросъемка, и жизнь врасплох, и телеглаз,— все это делалось для достижения определенной цели. Не «жизнь врасплох» ради жизни врасплох, не «киноглаз ради киноглаза», а все эти средства, все эти изобретения, приемы, способы должны были выразить, показать правду. Те товарищи, те критики, которые говорят: «Мы за «Кино-Правду», но мы против «Киноглаза», они говорят о том, чего не знают. Раньше, чем осознать, раньше, чем понять этот вопрос, они торопятся учить и давать указания. А я утверждаю, что этому вопросу нужно учиться. Только поняв, в чем дело, можно учить. Вот я уже много лет учусь этому делу и все еще ничему не научился. Задачи настолько велики, что приходится, несмотря на 200 опытов, уже выпущенных мной на экран, еще и еще учиться. Я все еще чувствую себя в первоначальной стадии этого большого дела.

Сегодня из-за недостатка времени закончим на этом нашу первую беседу. Говорить по этому вопросу я могу еще очень много. Самое важное из того, что я сказал: все эти средства применяются для того, чтобы показать правду, «Кино-Правду», то есть правду, выраженную средствами «Киноглаза». Именно с этой точки зрения нужно рассматривать стремление показать людей без маски. Поэтому-то мы и начали снимать людей без грима и старались схватить их глазом аппарата в момент неигры. Отсюда и название «неигровая» кинематография. «Киноглаз» как задача прочесть обнаженные киноаппаратом мысли, «Киноглаз» как возможность сделать невидимое видимым, неясное ясным, скрытое явным, замаскированное открытым, игру неигрой, неправду правдой — «киноправдой». Мой рапидный прыжок, где я устанавливаю разницу между тем, что вы видите, и между тем, что во мне происходит, — это опыт, который в более сложном виде повторяется во всех фильмах, которые я сделал.

Я говорил долго, но очень мало сказал. Оказывается, что о «Киноглазе» не так-то легко рассказывать. В следующий раз наш разговор продолжу и постараюсь говорить лучше.

Поэзия правды

Традиции, уходящие в завтра

«Симфония Донбасса» («Энтузиазм»). 1930. Рабочий момент

Блок, Брюсов, молодые поэты «Кузницы» приветствовали Октябрьскую революцию, но видели в ней прежде всего начало трагическое и разрушительное. Они отчетливо сознавали гибель отжившего прошлого, но будущее рисовали в туманных символах. Молодой Маяковский, видевший грядущее в терновом венце революций, яснее всех ощутил революцию в повседневных, даже малых делах, сделал объектом поэтического воспевания Моссельпром, Госторг, Авиахим, кооперативные магазины. Пафос разрушения оставался. Культуру и искусство прошлого намеревались сбросить с парохода современности, отменить вслед за буржуазным государственным аппаратом. Но каким будет искусство будущего? Одним казалось — космическим, возвышенным. Другим — скрежещущим, машинным. Третьи думали вовсе обойтись без искусства: машины, лозунги, хорошо сделанные вещи должны были удовлетворять эстетические потребности. Но поэзия существовала, «и ни в зуб ногой». И все увереннее приближалась к современности, к новым задачам искусства в новом, социалистическом обществе.

Стихи писали многие, если не все. Стихи писал и большеглазый юноша, сын владельца маленькой книжной лавки в маленьком, тихом городке Белостоке. Разные стихи: и революционные, и любовные. От традиционной ритмики и рифмы шел по следам Хлебникова и Маяковского к сложным созвучиям, близким революционным шествиям и индустриальным шумам. Из этих созвучий родился псевдоним: Дзига Вертов.

Но стихи не печатали. Да и писались они не для заработка, не для прожитья. В поисках профессии молодой человек побывал и в музыкантской команде, и в психоневрологическом институте, и, наконец, во вновь организованном Московском кинокомитете, куда его определил

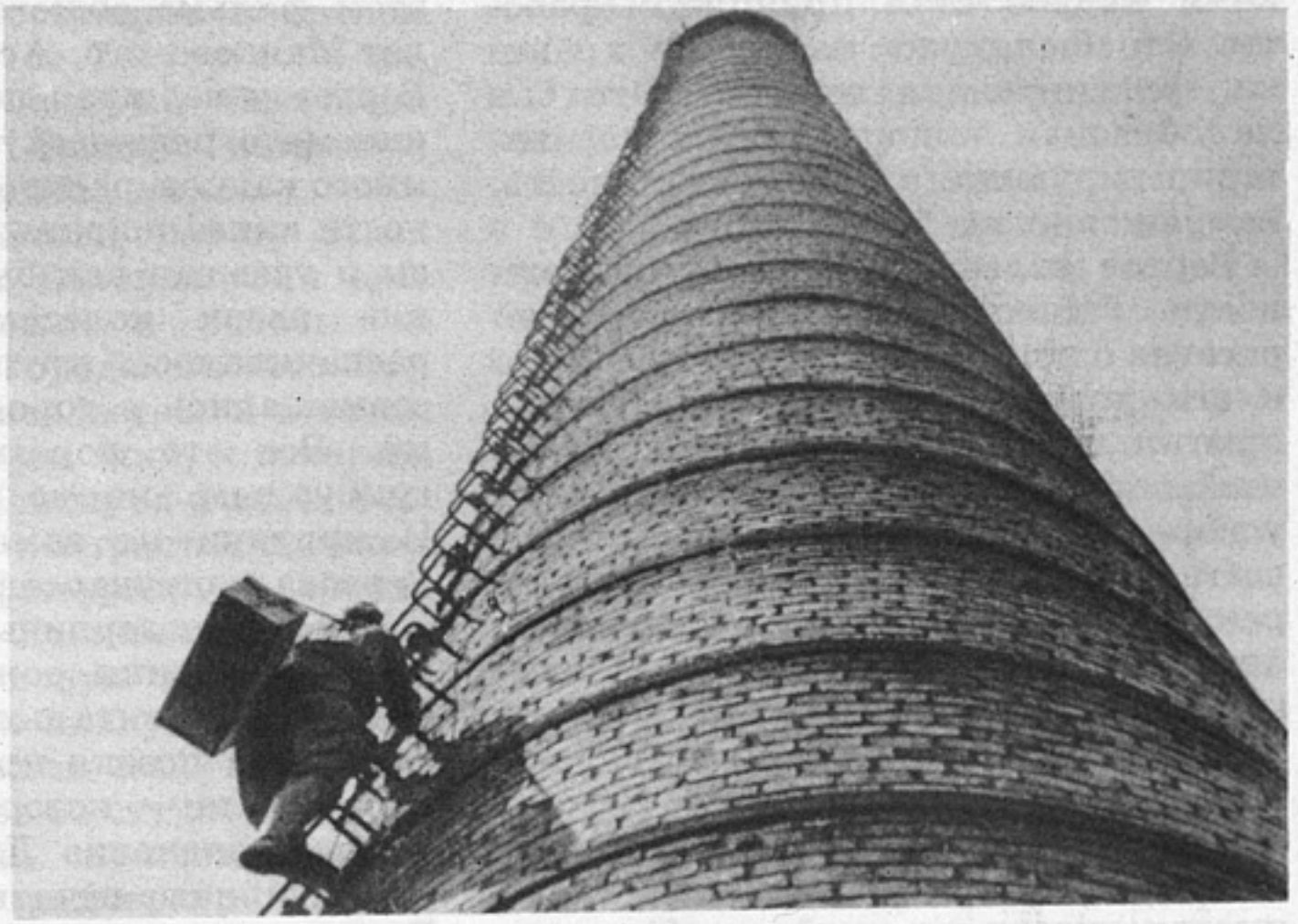
старый знакомый по Белостоку, журналист и член разных комиссий, комитетов, советов — Михаил Кольцов. Определил в качестве секретаря редакции хроникального журнала «Кинонеделя». В обязанности Вертова входила канцелярская переписка, составление надписей для очередных выпусков «Кинонедели».

А в этот журнал стекались кинорепортажи многих операторов со всех сторон огромной бурлящей России: с возникающих фронтов гражданской войны, с заводов, из деревни. Надписи не только поясняли эти кинокадры, но и объединяли их, выстраивали в нужном идеологическом направлении. Так принял участие молодой Денис Аркадьевич Кауфман, он же Дзига Вертов, в становлении кинохроники, с которой по указанию Ленина начиналось советское киноискусство. Кроме надписей, Вертов составлял для операторов задания: что надо снять. Приходилось выезжать и на места съемок, в те времена — на места боев. Так стал он душой журнала, так перешел от механического соединения разных сюжетов к фильмам, трактующим определенные темы: «Годовщина Революции», «Агитпоезд ВЦИК», «Процесс эсеров». А от этих коротких агитационных лент — к первому обобщающему произведению советской кинохроники, к «Истории гражданской войны». Рождалась образная кинопублицистика.

Но, вспомним, Вертов был поэт. И, как большинство поэтов того времени, искал средства для утверждения революции и борьбы с пережитками прошлого. За революцию агитировали факты, жизненная правда. Эту правду несли хроникальные репортажи. Но с экранов эти репортажи, эти хроникальные фильмы Вертова оттеснялись русскими дореволюционными и заграничными фильмами, к революции никакого отношения не имеющими, да и к жизненной правде в большинстве своем — тоже. Вот их-то Вертов и посчитал, в общем справедливо, пережитками. Им и объявил войну, размахнувшись слишком широко: «Долой художественную кинематографию!»

Движимый максимализмом юности, он называл художественную кинематографию опиумом для народа, прокаженной буржуазной прислужницей, забывая о том, что игровые фильмы можно создавать и с революционных позиций, для революции,— это и старались делать многие кинематографисты. Сделать крайние выводы помогли, конечно, Пролеткульт, Левый фронт, ведущие ожесточенный обстрел искусства вообще. И слово «искусство» по отношению к кино Вертов не употребляет. В его манифестах «Мы», «Он и я», «Киноки — переворот» резко, даже надсадно, крикливо возглашалось правдивое документальное кино. Лишь оно могло, по мнению Вер-

«Пионерская Кино-Правда». 1923



«Человек с киноаппаратом», 1929

това, служить пролетариату, революции, социализму.

Вокруг Вертова собиралась молодежь. Его брат оператор Михаил Кауфман, операторы Александр Лемберг, Иван Беляков, монтажница Елизавета Свилова, несколько позднее «киноразведчики» Илья Копалин, Борис Кудинов и другие. Вертов назвал свою группу «киноки», от кино-око, кино-глаз. Позднее объяснил, в чем смысл работы кино-глаза: «Кино-глаз — кино-вижу (т. е. вижу через киноаппарат) + кино-пишу (т. е. пишу киноаппаратом) + кино-организую (т. е. монтирую)».

Под монтажом Вертов, как и его современники Кулешов, Эйзенштейн, понимал не простую склейку кадров, не логическое их соединение, а именно организацию, смысловое, идейное и поэтическое сочетание. В монтаже он находил ритм — непременное свойство поэзии. Но поэтизировать призывал не вымыслы, не произвольные построения художника, а факты, жизненную правду, запечатленную киноаппаратом.

В стремлении снимать жизнь в подлинной, нетронутой, естественной динамике Вертов выдвигает понятие «жизнь врасплох» и ставит его подзаголовком своего первого поэтического фильма «Киноглаз». Но чтобы съемки могли влиять на жизнь, помогать новому, необходим журнал, и Вертов затевает «Кино-Правду». Название это вскрывало и стремление к правде, к достоверности, и связь журнала с газетой «Правда».

В работе над «Кино-Правдой» раскрылись основные творческие устремления Вертова. Лучшие номера журнала имели определенную тему: восстановление промышленности, сельское хозяйство, юбилей революции, пионеры, величие Ленина. Для каждой темы Вертов искал органически ей присущие формальные приемы. Огромное значение имел монтаж: очень короткий, ритмичный, направленный на выделение важного, основного. Надписи напоминали стихотворные лозунги. Уже не сочетание кадров, снятых разными операторами, а монтаж специально снятых кино-

ками кадров стал принципом работы. Это была уже не просто хроника, фиксирующая события. Это была образная кинопублицистика, интерпретирующая действительность, напряженно идейная.

Вертов увлеченно изучает возможности кинокамеры. Стал легендой рассказ о том, как, уложив Кауфмана с его аппаратом на спину, Вертов прыгал на него с высокого грота, чтобы изучить возможности рапида, ускоренной съемки. Не менее известны поиски Кауфманом острых ракурсов, многократных экспозиций, движений аппарата. Да, это была юношеская отчаянная бравада, но цель ее была серьезна, высока.

«Киноглаз» вышел в 1924 году, был понят как фильм-манифест киноков и вызвал горячие и плодотворные дискуссии.

Он строился на резких противопоставлениях старого: пьянства, туберкулеза, базарной сутолоки, бандитизма — и нового: пионерский клуб, сельскохозяйственные работы, амбулатория, кооператив. Как много в этом фильме общего со стихами тех лет Маяковского, Асеева, Третьякова! Вертов утверждал поэзию, но поэзию кинематографическую; в фильме было много кадров, раскрывающих возможности киноаппарата: менялись ракурсы, и трамваи как бы ползли на боку или вверх колесами, изображение раскачивалось, крупные планы лиц совмещались с городскими пейзажами. Все это порою делало фильм сумбурным, не во всем понятным. И критики не замедлили обвинить Вертова в штукарстве, в формализме. Но самые прозорливые из них поняли, что из хроники рождалось поэтическое документально-публицистическое кино, поэзия правды.

И в этом — историческая заслуга, мировое значение Дзиги Вертова.

Партийная печать поддерживала Вертова с первых же шагов. Государственные органы управления кинематографом старались помочь ему в работе. Несмотря на все обвинения, на неуспех «Киноглаза» в прокате, киноки получили сразу два государственных заказа: от Моссовета —

«Симфония Донбасса» («Энтузиазм»). 1930. Рабочий момент

создать киноиллюстрацию к его годовому отчету и от Госторга — рекламу товаров, которые Советский Союз предлагает Западу: пшеницы, льна, каракуля, рыбы, меха...

Над первой начали работу Илья Копалин и Иван Беляков. Они добросовестно показали и работы по восстановлению городского хозяйства, и новое строительство, и школы, и успехи электрификации, и пекарни, и кооперативы. Монтируя фильм, Вертов внес в него контрасты, противопоставления: на фоне разрухи Советы, вдохновленные Лениным, создают новое общество, новую жизнь. Куда спешат люди — в пивную или в библиотеку? В церковь или в школу? Автобусы, замерев со стучащими, как сердца, моторами, слушали на площади речь из радиорепродуктора. Электролампа зажигалась на фоне портрета Ленина — лампочка Ильича! Слово «Ленин» на здании Моссовета писало электричество...

Моссовет картину не принял: как отчет она не годилась. Но мысль и новаторство Вертова — понял. С благословения Моссовета фильм «Шагай, Совет!» шел во многих кинотеатрах и сделал творчество киноков широкоизвестным.

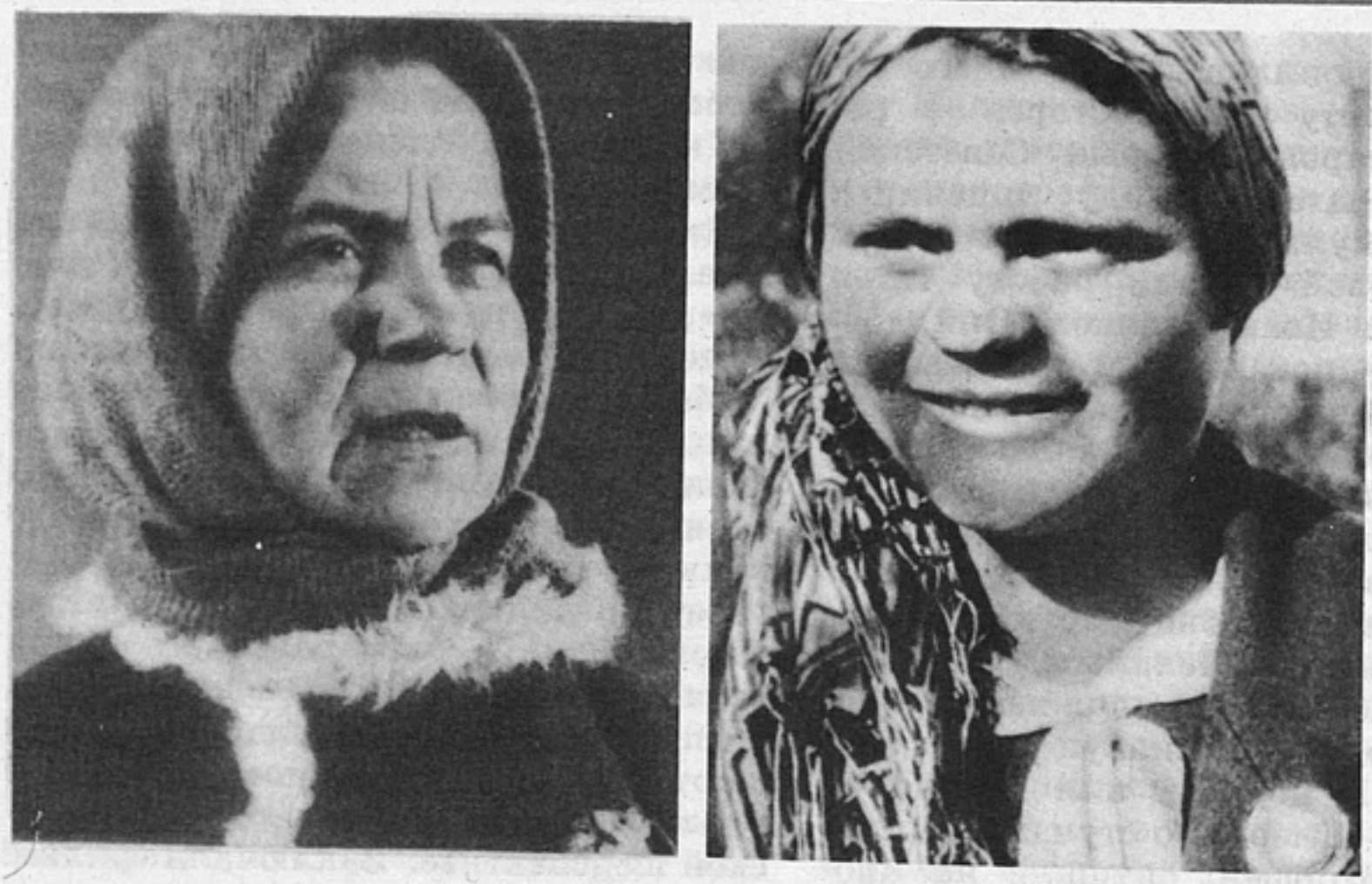
А Госторг воспринял «Шестую часть мира» с ликованием. Торговые деятели поняли, что никакая обычная реклама не может убеждать так, как подлинное искусство, и гимн молодой, строящейся, богатеющей стране согревал их сердца.

Еще выпуская «Кино-Правды», Вертов мечтал о пробеге кино-глаза по стране. Теперь мечты его осуществились. Вместе со своими операторами он побывал и на Кавказе, и в Сибири, и на Севере, и в Средней Азии. «Киноглаз» вглядывался в лица людей: крестьян, взращивающих хлеб; чабанов, пасущих овец; рыбаков, тянущих отягощенные сети; охотников, выслеживающих соболей. Он как бы вслушивался в их голоса, втягивался в ритм их работ и плясок. И ход поэтической мысли, волшебство монтажа объединяли все это в мощную, жизнеутверждающую поэму.

Именно поэму. Надписи слагаются в белые стихи. Повторение слов «вижу», «там, где», «вы, вы и вы», «еще, еще, еще», «ты, ты» создает особый стихотворный ритм, переходящий в ритм монтажа. А перечисление дагестанцев, туркмен, татар, бурят, узбеков, калмыков, хакасов, коми и неожиданно вставленный в перечень национальностей титр «Вы, свергнувшие в Октябре власть капитала и открывшие путь к новой жизни прежде угнетенным народам» создают образ многонациональной социалистической страны в исторической перспективе. Заключали фильм слова: «В ваших руках шестая часть мира». Титры были огромные — каждое слово во весь экран.

«Шестая часть мира» имела международный успех. И деловой — зарубежные партнеры судили по ней об экспортных возможностях Страны Советов. Но главное — успех художественный и политический — идеи строительства социализма и дружбы народов обрели форму, поражающую своей поэтичностью и правдивостью. Разумеется, прошумела и дискуссия. С разных сторон Вертова обвиняли в том, что он «режет хронику», лишая ее точных адресов, достоверности. В споре участвовали С. Эйзенштейн, В. Шкловский, Х. Херсонский, И. Соколов, Н. Лебедев. Они признавали и талант Вертова, и успех фильма, но спорили о методе. Требуя агитационной энергии, требуя политической направленности, не все критики понимали, что Вертов «режет хронику» для того, чтобы интерпретировать ее, обобщать и типизировать ее содержание. Разница между информационной хроникой и образной публицистикой была осознана еще не всеми.

Но за успехом последовали трудности. Сообщество киноков распалось.



«Три песни о Ленине». 1934

Ученики Вертова вышли на самостоятельную дорогу. И. Копалин, И. Беляков, немного позднее и М. Кауфман стали создавать заметные документальные фильмы, близкие Вертову, но несущие и следы индивидуальностей молодых авторов. Да, коллектива, группы уже нет. Но зато есть школа. Советская школа образной публицистики. К ней можно причислить не только бывших киноков, но и близких им по методу Эсфирь Шуб, Виктора Турина, Владимира Шнейдерова, Владимира Ерофеева. Не все они признавали Вертова учителем, но все учились у него. Вертов себя победителем и мэтром не чувствовал. А тут еще конфликт с Совкино из-за каких-то организационных неувязок. И Вертов уехал на Украину. Там его встретили хорошо. Главное, дали делать то, что он хочет.

Вертов с Кауфманом снимают фильм «Одиннадцатый», как бы продолжающий путешествие по Стране Советов на одиннадцатом году Октября. Затем выходит «Человек с киноаппаратом», где тема строительства была, как и в «Киноглазе», осложнена экспериментальными съемками. Кауфман превзошел себя, он снимал идущий поезд, лежа между рельсами, он залезал на фабричные трубы, на домны, на столбы, на пожарные машины. Замедленная съемка заставляла городской транспорт лететь и конвульсировать, словно взбесившийся, и внезапно замирать в стоп-кадре. Большой театр — в двойной экспозиции как бы разламывался пополам. Что и говорить, всего этого было в излишке. Но образ современного города — солнечного, кипучего, радостного — возникал. Поэтическое восприятие действительности обретало свои законы, свои формы.

И опять не все это поняли. Появились отрицательные отзывы: «Баловство! Штукарство! Винегрет!» Композиция фильмов и вправду была нечеткой, эпизоды сталкивались, а не текли один за другим. Но за этим можно, нужно было заметить вдохновение, увлечение жизнью взахлеб.

А тут развитие киноискусства потребовало новых экспериментов. Кино становилось звуковым. Вертов давно, еще в ранних своих манифестах, мечтал о звуке, приравнивая к «киноглазу» «радиоухо». И теперь одним из первых ринулся на освоение звуковой техники. Он участвовал в первых, еще лабораторных пробах звукового аппарата инженера Шорина, ему не терпелось начать снимать. Как и изображение в его фильмах, звук должен был быть естественным, настоящим, записанным в жизни. Но его, как и изображение, следовало интерпретировать, художественно осмыслить. Вертов стремился к симфонии реальной жизни.

Появление звука советские режиссеры в подавляющем своем большинстве встретили радостно и активно. Сомнений, отрицаний, как у Рене Клера и Чаплина, не было. Но было предложено много различных способов использования звуков. Эйзенштейн, Пудовкин и Александров настаивали на асинхронности. Кое-кто молчаливо устремлялся к театру, к разговорному кино. Абрам Роом, снимая документальный фильм «План великих работ», экспериментировал с искусственными, созданными в изолированных ателье звучаниями. Его композиторы пытались — и небезуспешно — «рисовать» музыку, графически чертить звуковую дорожку на пленке.

Вертов хотел, чтобы зазвучала с экрана сама жизнь. А уж ракурсы, то есть силу и направление звучаний, монтаж, многократные экспозиции звуков, их синхронизацию с изображением, — это все он брал на себя.

«Симфония Донбасса» грохотала, оглушала зрителей. Происходило это главным образом из-за несовершенства аппаратуры, но и от темперамента режиссера — тоже. В этой симфонии техники, симфонии индустрии слышались ранние поэтические увлечения Вертова, родившие его лязгающий и вертящийся псевдоним. И те, кто не затыкал в сердцах уши, могли услы-

Съемочная группа фильма «Три героини» с В. Гризодубовой (в центре). Второй слева — Д. Вертов

шать стройность и величавость в скрежете машин, пении гудков, лязге железа. А изображение пленяло мощной красотой, стремительной динамикой. Раскаленная лента проката чертила в кадре незабываемые спирали. Заводские конструкции и станки стремились ввысь. Но появилось и новое: образы людей стали ярче, объемнее. Сквозь копоть и пот на лицах рабочих светилась горделивая сила, трудовое достоинство.

Под заглавием «Энтузиазм» фильм обошел весь мир, рассказав о трудовых подвигах молодой Советской республики. Вертов ездил в Германию, Голландию, Англию с докладами о Советской стране, о советском кинематографе. Как и Эйзенштейн, свою командировку на Запад он воспринял как пропагандистскую миссию. И пропагандировал он не только свои художественные принципы, но и принципы социализма.

А на родине продолжались споры. Против Вертова грубо и несправедливо выступила РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей, знавшая о связях Вертова с ЛЕФом, с Маяковским и спешившая обвинить «футуриста» в формализме.

Дискуссия, начавшаяся еще во времена «Киноглаза» и часто поднимавшаяся до принципиальных высот, до исследования метода и выразительных возможностей кинематографа, выродилась, превратилась в организационные и групповые распри. Постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций ликвидировало РАПП и создало в литературе и кино спокойную и творческую обстановку.

Первый съезд писателей в 1934 году и Всесоюзное творческое совещание кинематографистов в 1935 году укрепили идейное и политическое единство советских художников, решили основные вопросы творческого метода и истории развития советской художественной культуры. Вертов радостно воспринимал новые, плодотворные перемены. Он шел к своей лучшей, наиболее зрелой картине — к «Трем песням о Ленине».

Над образом Ленина Вертов работал начиная с «Кино-Правды». «Ленинская Кино-Правда» — первый опыт соединения прижизненных ленинских съемок — стала одним из первых воплощений принципов поэтического документализма. Затем последовали короткая картина «В сердце крестьянина Ленин жив», ленинские эпизоды в фильмах «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира». С этой последней картиной «Три песни о Ленине» многое роднит. Тема пробуждающейся Средней Азии, раскрепощенной женщины, животворящей воды, зацветающей пустыни соединилась с ленинской темой в первой песне, которую с экрана пела женщина, сбросившая чадру. Она пела, что без Ленина не взошел бы над ее слепой жизнью свет, луч правды.

Вторая песня — кинематографический реквием по Ленину. В ней горестно сочетались кадры живого Ленина с кадрами его похорон, траурного поезда из Горок, процессии в Колонный зал Дома Союзов. В ритме траурного марша монтировал Вертов нескончаемые потоки людей, пришедших проститься с вождем. Торжественным молчанием провожали Ленина заводы, остановившиеся поезда, воинские части, одинокие путники в пустыне...

Третья песня, тоже исполненная в Средней Азии, говорила о светлом каменном городе, где на площади стоит кибитка, в которой спит Ленин. От поэтических кадров Мавзолея, кремлевской стены, Спасской башни «Киноглаз» переносил нас в ночную Москву, сияющую тысячами лампочек Ильича, а затем на просторы строящейся, крепнущей страны. Колхозные поля, строительство Магнитогорска, лица сталеваров, колхозников, инженеров. Особенно хороши — величественны и светлы — были кадры Днепростроя.

«Тебе, фронт». 1942

В этом эпизоде Вертов впервые применил киноинтервью, монолог молодой бетонщицы, прямо в аппарат рассказывающей о своем труде. Это открытие, противоречащее принятым тогда кинематографическим правилам — в аппарат не глядеть, аппарата не замечать,— потом было подхвачено телевидением и стало основой метода так называемого «прямого кино», распространенного французскими документалистами. Они честно ссылались на Вертова и свой метод назвали его словами: «кино-правда» — «синема-веритэ».

Если бы Ленин мог видеть нашу страну сегодня — эта тема все мощнее, все отчетливее звучала в фильме, сочетаясь с темой живого, бессмертного Ленина. Фильм вошел в золотой фонд мирового киноискусства.

И снова — как близка эта кинематографическая поэма стихам и поэмам Маяковского о Ленине! Близка не только лиризмом образов, монументальностью ритмов, широтой охвата материала. Близка удивительным сочетанием скорби по ушедшему вождю с необоримым оптимизмом, с радостной уверенностью в будущем.

В последующих фильмах Вертова — в «Колыбельной», «Серго Орджоникидзе», «Трех героинях», в ряде короткометражек и журналов было немало творческих находок и удач. Колыбельная песня молодой матери звучала, как лирический гимн светлому будущему нашей страны. Фильмы об Орджоникидзе и о трех летчицах — Гризодубовой, Осипенко и Расковой, совершивших беспрецедентный перелет, открывали дорогу новому жанру кинопортрета, получившему особое распространение в 60—70-х годах.

Однако будто творческое счастье изменило великому документалисту. Его отношения с кинематографическим руководством становились все холоднее. Его поэтические методы многими демагогически отрицались. В годы войны, когда Вертов, еще полный сил, стремился на фронт, ему поручали монтаж малозначительных киноматериалов. Послевоенный замысел фильма «Сказка о Ве-

ликане», разработанный совместно с писателем М. Ильиным, реализован не был. Но, несмотря на все неудачи и огорчения, Вертов продолжал работать: писал сценарии, вел дневники, обдумывал интересные замыслы. Когда их читаешь — будто слышишь стихи. Стихи о современности. Подлинную поэзию правды. И поражаешься силе духа художника, умеющего победить свою личную печаль общественным оптимизмом. О себе Вертов думал меньше, чем об общем деле, чем о молодых документалистах. Он дружил с ними, заботясь о их будущем, о завтрашнем дне кинодокументализма.

И будущее признало и обессмертило Вертова. Сегодня его имя стоит в ряду классиков советской художественной культуры. В превосходных книгах Н. Абрамова, С. Дробашенко, Л. Рошаля творчество Вертова исследовано глубоко и любовно. В фильме С. Дробашенко и Л. Махнача создан образ его самого и его творчества. И, главное, метод, им рожденный, живет. И не только у нас. Английские документалисты школы Грирсона признали его своим родоначальником. Французские мастера «прямого кино» назвали свой метод «кино-правдой», ссылаясь на опыт Вертова, так же, как документалисты «группы тридцати» и многие режиссеры «новой волны». Нью-йоркская школа, японские «независимые», канадские экспериментаторы, всемогущие кинорепортеры ГДР, польские авторы социально-проблемных (так называемых «черных») фильмов, кубинские киномастера — все, все они, кто снимает не безликие информации, а образные произведения документального искусства, опираются на Вертова, вдохновляются им. Все серьезные историки кино, все авторы теоретических книг о документализме отводят Вертову место учителя, зачинателя, родоначальника.

Он любил жизнь, верил в будущее человечества. Он следовал принципу Ленина: агитировать фактами, правдой. И силой своего высокого таланта поднимал факты действительности до уровня высокой поэзии. Поэзии правды.

Краткая библиография

Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966.

Первое слово — Дзиге Вертову. (Публикация материалов). — «Искусство кино», 1968, № 7.

«Три песни о Ленине». (Серия «Шедевры советского кино»). М., 1972.

Абрамов Н. П. Дзига Вертов. М., 1962.

Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М., 1976.

Дробашенко С. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. М., 1972.

История советского кино в 4-х томах, т. 1. М., 1969; т. 2, М., 1973.

Караганов А. Экранная летопись эпохи. О советском документальном кино. М., 1965.

Кармен Р. Л. Героика борьбы и созидания. Заметки кинодокументалиста. М., 1967.

Листов В. У колыбели «Киноправды». — «Кино и время» (сб.), вып. 1. М., 1972.

Октябрь и мировое кино (сб.). М., 1969.

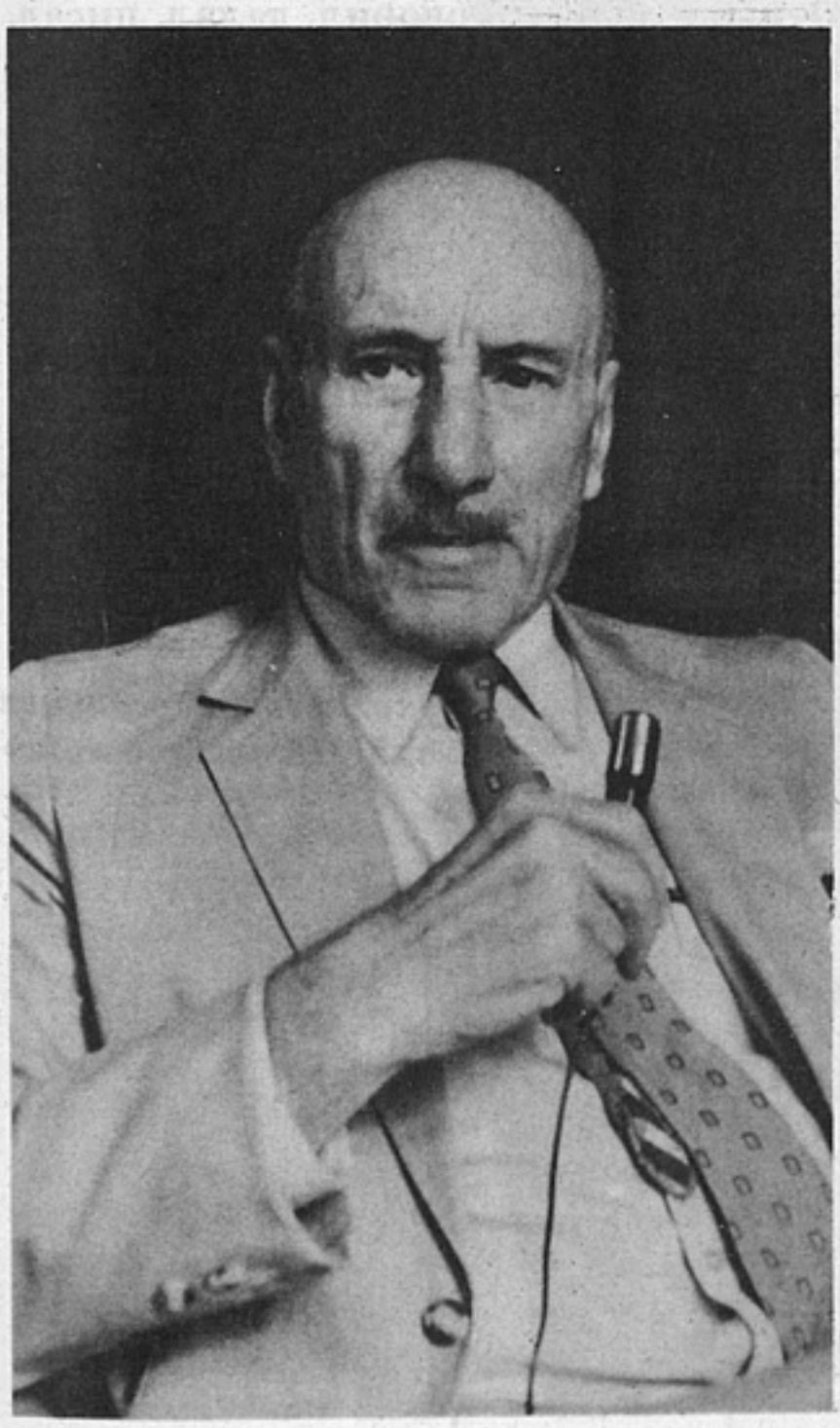
Рошаль Л. Дзига Вертов. (Серия «Жизнь в искусстве»). М., 1982.

Февральский А. Дзига Вертов и Маяковский.— «Искусство кино», 1973, № 10.

Ханютин Ю. Современное документальное кино. М., 1970.

С.А. Герасимов

Памяти товарища



В мае Сергею Аполлинариевичу Герасимову исполнилось бы 80, мы уже прикидывали, как отметить это событие, всем было ясно, что дата эта, впечатляющая и в масштабах частной жизни, в данном случае значима для отечественного киноискусства, больше того, для нашей культуры в целом.

Наступало время итогов и для С. А. Герасимова. Последний его фильм «Лев Толстой», фильм программный, судьбоносный, выношенный всем опытом жизни, вводил совсем новую интонацию в задумчивый разговор о его творчестве — интонацию философского размышления о судьбах века и о судьбе художника, кровно связанного со своим временем и со своим народом. Вот о чем мы думали и говорили, обсуждая план юбилейных публикаций.

...Его не стало вдруг, в одночасье. К этой смерти никто не был готов. И потому, что пришла она внезапно. И потому, что все мы как-то не брали в голову, что и он — смертен, такой он был ж и в о й, такой молодой. Совсем недавно выступал на пленуме Союза кинематографистов СССР. Через несколько дней его слушали участники Всесоюзного совещания преподавателей ПТУ... Ко всем своим талантам он был еще и оратором божьей милостью, легко находил общий язык с любой аудиторией. Да ему всегда было что сказать, потому его и любили слушать. Собрания кинематографистов без его участия заметно блекли.

Казалось, всегда будет звучать с трибуны его глуховатый, глубокий голос, заставляющий себя слушать.

Казалось, он будет всегда — моложавый, элегантный, тренированный, быстрый, подвижный.

Долго еще привыкать к тому, что ему нельзя позвонить, нельзя заказать статью, нельзя посоветоваться, просто поговорить.

В течение многих лет Сергей Аполлинариевич Герасимов был членом редколлегии нашего журнала. Свойственная ему обязательность, даже

щепетильность во всем, что касалось дела, проявлялись и на этом его поприще. При всей своей колоссальной занятости — студия, мастерская во ВГИКе, Союз кинематографистов, Академия педагогических наук, большая общественная деятельность — он всегда находил время на редакцию. Никогда, ни разу не отказал нам, просили ли его написать о ком-то или о чем-то (разумеется, сообразуясь с его интересами), дать интервью или высказать свое мнение о дискуссионной статье. Как бы ни был он занят, даже если улетал на съемку, Сергей Аполлинариевич всегда искал и находил варианты, устраивающие редакцию. И необходимый материал всегда появлялся в срок.

Конечно, он был незаурядным литератором, знал толк в журналистике и нередко давал нам ценные профессиональные советы. Его недюжинный литературный темперамент публицистического толка сочетался с темпераментом прирожденного общественного деятеля, лидера. Пламенный коммунист, художник-идеолог, он органически не мог пройти мимо, не откликнуться на события, которые его волновали. А волновало его едва ли не все в этом мире — судьбы художников, судьбы искусства, судьба человечества.

По типу личности, по складу характера, по мировоззрению он был у ч а с т н и к о м. Именно участником, а не свидетелем. Активное вмешательство в жизнь — такова была его позиция во всех сферах его деятельности. Редакция не была исключением — здесь он проявлял себя так же щедро, как это было ему свойственно всегда, везде, чем бы он ни занимался.

И еще одно драгоценное герасимовское свойство открывалось нам постоянно: он был истинный русский интеллигент. По воспитанию, по ценностным ориентирам, по составу души. Со свойственным этой породе людей широким демократизмом. С абсолютным этическим слухом. С уважением к мнению другого. С готовностью выслушать чужую точку зрения. Наконец, он владел редким в наше время искусством — искусством общения. Общение с Сергеем Аполлинариевичем всегда было в радость.

Может, еще и поэтому мы так часто, даже слишком часто обращались к нему с разными редакционными нуждами, не думая, как дорого его время. Побуждало, конечно же, другое: авторитет Герасимова. Его слово, его мнение, его оценка всегда весили много, с годами все больше. Пожалуй, только это и указывало, да и то косвенно, на то, что годы идут и прибавляют лет. Он становился, он стал патриархом нашего кино, но был все так же быстр, подвижен, легок на слово. Все так же молод.

В ночь на 28 ноября все, с ним связанное, стало прошлым, историей. Отныне он был, говорил, делал, писал, учил, помогал, напутствовал, страстно негодовал, страстно восхищался... Нам, знавшим его долгие годы, прошедшим рядом с ним большую часть жизни, тяжко произносить эти глаголы в прошедшем времени. Не слушается язык. Но мы понимаем: в истории нашего кино, русской советской культуры Сергей Аполлинариевич Герасимов пребудет навсегда. Как навсегда пребудет он в памяти каждого из нас.

Редколлегия и редакция журнала «Искусство кино»

За рубежом

Экран мира социализма

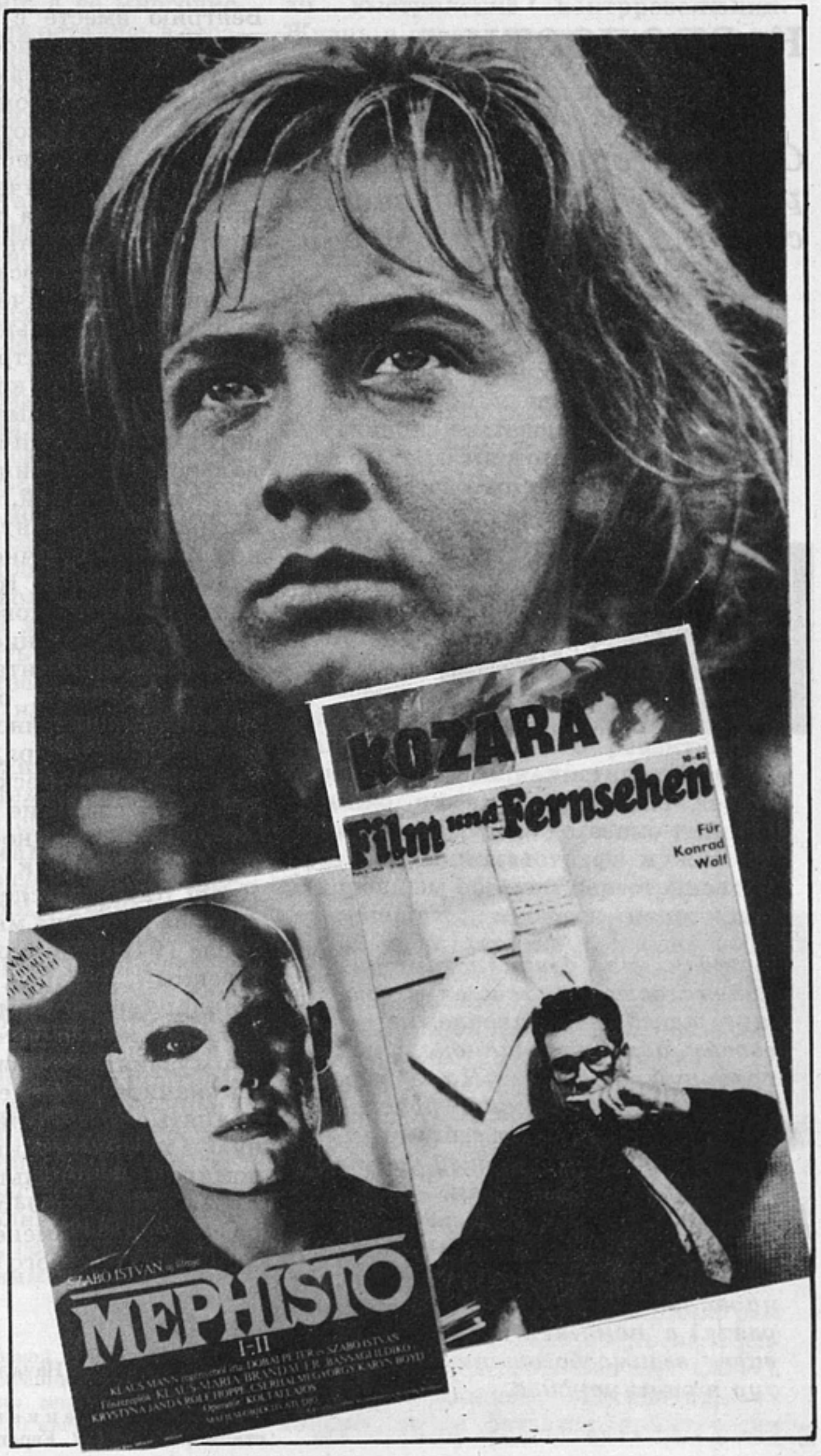
Окончание статьи доктора искусствоведения А. Караганова о проблемах развития кинематографий социалистических стран

Портреты

Очерк творчества американского киноактера Дастина Хоффмана

На нашем экране

Синерама



Александр КАРАГАНОВ

Восхождение к зрелости

О некоторых проблемах развития кинематографий социалистических стран

Экран мира социализма

Каждая из социалистических кинематографий решает встающие перед нею проблемы по-своему, исходя из национальных традиций и опыта. Но в разнообразии творческих поисков неизменно проявляет себя стремление к единству в общей борьбе за мир и социализм. Такое единство, основанное на сплотивших братские страны идейных принципах, не умаляет национальных различий и своеобразия, а помогает взаимодействию, взаимообогащению культур наших народов.

Избавление от фашизма пришло в Венгрию вместе с частями Красной Армии. Вскоре после освобождения восточных районов страны был создан Венгерский Национальный фронт независимости, в который вошли Венгерская коммунистическая партия, социал-демократическая и еще несколько партий, а также профсоюзы. Программа фронта предусматривала борьбу с гитлеровской Германией, создание демократического государства, проведение земельной реформы, государственный контроль над деятельностью крупных компаний и банков. Это была программа антифашистской, антиимпериалистической и антифеодальной революции.

Из всех партий, входивших в Национальный фронт, наиболее активной была ВКП, численность которой к февралю 1945 года достигла тридцати тысяч человек. Однако заметным было и влияние стоявшей на правом крыле фронта партии мелких сельских хозяев, объединявшей как трудовое крестьянство, так и кулачество, что — наряду с другими факторами политической жизни — осложняло создание в освобожденной Венгрии народно-демократического государства. Как отмечал позднее Янош Кадар, «вследствие особого характера развития мы не сломали сразу после 1945 года буржуазный государственный аппарат, за исключением жандармерии и армии, а лишь постепенно изменяли его. Таким образом, буржуазия в течение долгого времени и в значительной мере смогла даже сохранять свое влияние на государственную администрацию и решение экономических и культурных проблем»[1]. Добавим, что в 1945 году не произошло серьезных изменений в социальном составе венгерского общества: эмигри-

---

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1986, № 1.

[1] Цит. по: Стецкевич С. М. Социалистические страны Европы. М., 1977, с. 161.

ровала в основном лишь фашистская верхушка буржуазии, а ее многочисленные представители остались в стране, частично сохранив свои позиции в экономике. Классовая борьба продолжалась в Венгрии и после установления диктатуры пролетариата[2].

Война нанесла огромный ущерб экономике. Не хватало подготовленных людей, чтобы наладить во всех городах и деревнях нормальное функционирование новой власти (в других странах, вставших на путь социализма, с кадрами было легче — они росли в антифашистском Сопротивлении). К объективно неизбежным трудностям вскоре добавились и такие, которых могло и не быть: в ходе социалистического строительства руководство компартии допустило серьезные нарушения социалистической законности, произвольное завышение плановых заданий, волюнтаризм в управлении народным хозяйством, догматизм и парадность в идеологии и пропаганде... Естественно, все это негативно влияло на настроения в обществе.

В результате организаторы контрреволюционного мятежа 1956 года сумели привлечь на свою сторону не только остатки реакционных сил, затаившихся врагов социалистического государства, которые давно ждали «своего часа», но и значительную часть трудящихся, рабочей и студенческой молодежи. В трудный для Венгрии момент Венгерская партия трудящихся оказалась не на высоте, не сумев дать должный отпор контрреволюционерам. Борьбу сторонников социализма возглавил ЦК Венгерской социалистической рабочей партии, образованной вместо распущенной в дни мятежа ВПТ. Выполняя свой интернациональный долг, советские войска совместно с венгерскими революционными силами в короткий срок подавили выступление контрреволюции. Жизнь в стране постепенно нормализовалась, и уже в 1957 году промышленное производство превысило уровень 1955 года. Но «национальный шок» драматических событий был слишком сильным и не мог быстро забыться.

Не сразу отзовется он в искусстве, не сразу появятся в венгерском кино фильмы, в которых есть прямая сюжетная связь с тем, что произошло в Венгрии осенью 1956 года. Раны на теле страны кровоточили долго — страшно было к ним прикоснуться. А главное, венгерским художникам надо было во многом разобраться, понять существо трудностей и проблем, сопутствующих переустройству жизни на новых общественных и нравственных началах, осмыслить новые отношения человека с обществом, с историей.

Становление венгерской социалистической кинематографии протекало в нелегких условиях. Сложности социально-политического развития заметно мешали социалистическому воспитанию и самовоспитанию кадров искусства. Производственно-техническую базу кинематографа нужно было коренным образом перестраивать и переоснащать; и здесь нанесенный войной урон был велик. В конце 40-х годов кинопроизводство в Венгрии было национализировано, государство помогло кинопромышленности сравнительно быстро встать на ноги. Но подготовка необходимого числа творческих работников требовала более длительного времени. Вопрос о кадрах в венгерском кино стоял особенно остро еще и потому, что мало кто из мастеров, начинавших работать до войны, мог реально включиться в строительство новой кинематографии.

Вскоре после освобождения Венгрии Геза Радвани создает очень человечный фильм «Где-то в Европе» (1947), навеянный нашей «Путевкой в жизнь», и он остается практически

---

[2] Конституция Венгерской Народной Республики, юридически закрепившая социально-экономические завоевания венгерских трудящихся, вступила в силу 20 августа 1949 года.

единственным кинопроизведением такого масштаба, поставленным мастерами старшего поколения.

Из художников, чья творческая молодость совпала с началом нового венгерского кино, многое сделал для его развития Феликс Мариашши, которому принадлежат глубокие и своеобразные картины «Анна Сабо», «Счастье Каталины Киш», «Будапештская весна», «Кружка пива». Значительным явлением в молодой социалистической кинематографии Венгрии стали «Пядь земли» (1948) Фридеша Бана и «Карусель» (1955) Золтана Фабри. Можно было бы назвать и еще некоторые имена, фильмы. Но факт остается фактом: кинематографистов, работавших над фильмами социалистического направления, в первые годы существования народной Венгрии было немного.

Не простым был и процесс вхождения в социалистическую кинематографию молодых творческих кадров.

Вспоминаю 1968 год. Канун чехословацких событий. «Вольная трибуна» Карлововарского фестиваля. Заодно с Иваном Свитаком, Антонином Лимом и другими деятелями антисоциалистического движения в кинематографе Чехословакии выступает Миклош Янчо. Это удивляло, озадачивало, а главное, глубоко огорчало многих участников фестивальной дискуссии: ведь против социалистических принципов в искусстве выступал хоть и молодой, но уже ярко заявивший о себе режиссер...

Проходит девять лет. Я слушаю Янчо на творческой конференции, посвященной роли и месту социалистических кинематографий в мировом кинематографическом процессе, состоявшейся в Будапеште осенью 1977 года. Удивляюсь меньше, чем в 1968 году. Понимаю, что уроки жизни не могли пройти даром для такого крупного художника и умного человека.

В своем исповедническом выступлении Янчо вспомнил кинематографическую молодость. Преисполненный энтузиазма, он занимался тогда съемками киножурналов и документальных фильмов. Работая над картиной, рассказывающей про уборку урожая в Орошхазе, пошел на такой шаг: в воинской части одолжил несколько коротковолновых раций и объявил с экрана, что комбайнеры получают команды по радио; сами крестьяне, члены кооператива, настолько увлеклись «находкой» режиссера, что согласились на такое приукрашивание действительности. И вот недавно Янчо снова оказался в Орошхазе. Теперь комбайнеры действительно общались между собой и с центром кооператива по радио. «Но не потому,— не преминул подчеркнуть Янчо,— что помогло мое вранье, а потому, что мир изменяется, и изменяется в нашу пользу. Образная правда о мире заключается не в ложном подтягивании сущего до идеального и должного, а в точности изображения и правильной расстановке акцентов». И продолжал: «Наши обманы часто шли от добрых побуждений. Но ложь неизбежно бьет по тому, кто лжет. Она побивает нас самих. Мы начинаем верить собственной лжи вместо того, чтобы быть настоящими марксистами-ленинцами, вместо того, чтобы анализировать действительность и, опираясь на подлинно реалистическое ее понимание, развивать нашу точку зрения на нынешнее положение вещей...»

«Я долго жил в Италии,— сказал далее Миклош Янчо, — создал там несколько фильмов, и я прекрасно знаю, что такое, например, католическая церковь, что такое капитализм или империализм в ленинском смысле и что такое буржуазное кинопроизводство. Было бы хорошо, если бы мы все убедились на личном опыте, что́ значит империалистическое влияние и влияние буржуазного кинопроизводства, но не просто съездив на кинофестиваль или по туристической путевке в капиталистическую страну,

«Пядь земли», режиссер Фридеш Бан

где кругом одни рекламы, не зная при этом, что многое из выставленного в витринах не может приобрести даже хорошо оплачиваемый рабочий завода «Фиат». Надо бы убедиться на собственном опыте, почувствовать на собственной шкуре и понять все то, что говорилось о буржуазном кино во вступительном слове». (Речь шла о моем вступительном слове на конференции, которое Янчо поддержал с неожиданной для меня горячностью.)

После рассказа об «итальянском опыте», о непосредственной встрече с капиталистическим кинопроизводством Янчо добавил: «Советский Союз обеспечивает людям во всем мире прогресс и надежду не только своей политикой, но и самим фактом своего существования и своими жертвами, потому что атомный щит, гарантирующий наше существование, держит именно советский народ. А мы очень хорошо знаем, сколько стоит такое оружие. Советский народ его оплачивает. И давайте не забывать, что нашей благодарности никогда не будет достаточно».

Так говорил Миклош Янчо, виднейший кинорежиссер сегодняшней Венгрии. Так говорил человек, который в конце 60-х годов часто фрондировал, ставил под сомнение некоторые аспекты социалистической политики. И для того чтобы объективно, конкретно-исторически понять и трудности и успехи венгерского кино 60—80-х годов, надо, обязательно надо учитывать эволюцию взглядов Миклоша Янчо. Не только потому, что перед нами видный мастер, чьи фильмы часто «делают погоду» на венгерском экране и широко показываются за рубежом: в эволюции Янчо концентрированно выражены сложности становления социалистического самосознания многих кинематографистов.

Сложности эти — реальность, с которой мы не можем не считаться, оценивая, скажем, состояние умов молодых мастеров молодой венгерской кинематографии в середине 50-х годов в сравнении с тогдашними настроениями и взглядами советских кинематографистов, прошедших до этого более длительную школу идейного воспитания и революционной закалки.

Случилось так, что венгерское кино после 1956 года наиболее ярко заявило о себе в фильмах о прошлом, дав-

нем и недавнем. На то были свои причины. Сначала опыт войны, а потом и 1956 года заставил кинематографистов заняться драматическими уроками истории. В ряде произведений на первый план выдвигаются коллизии измены и верности, измены народу, нравственному долгу — во имя долга «служебного», чаще всего понимаемого как покорность поработителям, палачам венгерского народа. Внимание к такого рода коллизиям связано со всеми теми особенностями истории страны, о которых шла речь выше, с той ценой, физической и нравственной, которую пришлось заплатить Венгрии за свой союз с гитлеровской Германией.

...Против благостного изображения истории выступает своим фильмом «Без надежды» Миклош Янчо. В его картине солдаты из потерпевших поражение легионов Кошута проходят через непередаваемо тяжкие испытания в застенках. Их человеческое достоинство топчут тюремные истязатели. Их гражданское мужество проверяется бесконечной чредой мук и унижений. Их совесть сталкивается с обманом, испытывается соблазном спастись ценой предательства. Не все выдерживают... Рассуждая гипотетически, можно было бы сказать: если бы все выдержали, из тюрем выходили бы когорты закаленных бойцов, готовых к новым битвам. Такого не было. И долго не будет после 1848 года, после поражения Кошута. Таков подтекст сурового фильма, развеивающего мифы национальной истории ради все того же реализма мышления. Сама суровость изображения, драматизм тона и стиля, контрасты темных фигур на белой стене тюремного барака, резкий ритм движения в кадре — все помогает режиссеру в «демифологизации» прошлого, уже успевшего подернуться романтической дымкой.

Венгерские кинематографисты, создатели исторических лент, адресовали свои экранные «послания» людям, которые любят прихорашиваться перед зеркалом истории, предпочитая «тьме низких истин» «нас возвышающий обман». Одним из таких «посланий» и, быть может, самым значительным из них стал фильм Андраша Ковача «Холодные дни»[3]. В Венгрии, сражавшейся, повторяю, почти до последних дней войны, в Венгрии, солдаты которой палачествовали на оккупированных землях вместе с гитлеровцами, было особенно много людей, утешавших себя, успокаивавших свою совесть всякого рода софизмами насчет главных виновников трагедии и сравнительно малой виновности тех, кто подчинялся злой воле этих главных. Им отвечала картина «Холодные дни»: разрушая утешающие софизмы, развеивая иллюзии, она беспощадно била по националистическим предрассудкам, если они еще сохранялись после всего, что произошло в годы войны. Фильм проникал в глубины человеческих душ, мешая верткой мысли прятаться в закоулках моральной (точнее — аморальной) казуистики, с непростительной наивностью и подловатой хитростью объявляющей добровольного фашистского убийцу — палачом, преступником, а убийцу по приказу начальства — всего лишь жертвой. Беспощадная прямота и откровенность в изображении венгров, жестоко убивавших мирных жителей югославского города Нови Сад по приказу и под руководством гитлеровцев, сделали это произведение не просто известным. Оно стало общественным событием национальной истории. Своим выходом на экраны фильм помогал размежеванию с теми, кто в 1956 году если и не штурмовал Будапештский горком партии, не вешал коммунистов на уличных столбах, то сочувствовал штурмовавшим и вешавшим или пассивно относился к штурму и висельцам. Фильм помогал консолидации убежденных борцов за социализм и тех людей, которые, прорываясь

[3] В советском прокате — «Облава в январе».

«Карусель», режиссер Золтан Фабри

сквозь частокол самообманов и навязанных реакцией заблуждений, приходили к постижению истины социализма, к признанию его жизнетворящей силы.

С «Холодными днями» внутренне перекликаются не только «Октябрьское воскресенье», но и такие ленты того же Ковача, как «Трудные люди» и «Стены». Обе посвящены проблемам максимального использования возможностей социализма, критике помех на этом пути. И обе, как и «Холодные дни», ставят вопрос о личной ответственности человека за совершаемое им, о жизненном содержании самих действий и о нравственных мотивах, заставляющих человека действовать так, а не иначе.

Развитие венгерского кино в переломные для него 60-е годы не шло по восходящей. При несомненном общем подъеме, обеспечившем национальному киноискусству довольно широкий выход на мировой экран, кинопроцесс был сложным. Его противоречивость чаще всего проявлялась в своеобразном понимании исследовательских, открывательских функций кино, в трактовке «вопрошающей драматургии». Тут не было прямолинейных столкновений противоположных тезисов, однако в практически-творческом плане разноречия были.

Вспоминается, как на одном из симпозиумов поборники «вопрошающей драматургии» обосновывали свою правоту таким примером. Положительные герои фильма борются с глупостью, ограниченностью местных бюрократов — за разумное, прогрессивное решение занимающей их проблемы. Ближе к финалу, когда дела поборников правды складываются совсем скверно, на место действия приезжает руководящее лицо из центра, и все заканчивается наилучшим образом. А в конце — всеобщее ликование. Не лучше ли было бы не прибегать к современным вариантам Deus ex machina — оставить конфликты неразрешенными или даже показать поражение положительных персонажей, чтобы сюжет ленты стал уроком для всего общества, а знак вопроса в финале приобрел повышенную социальную и моральную ценность?

Так рассуждали сторонники «вопрошающей драматургии». В их рассуждениях по данному конкретному поводу был свой резон. Но были и

остановки на полпути анализирующей мысли. Критикуя шаблонный финал с приездом руководящего лица и мгновенным решением всех проблем как прямое порождение стародавней «теории бесконфликтности» и связанного с нею волюнтаризма, критики фильма не задавались вопросами: а каковы жизненные основы финального решения? Выгодно оно экономически или высокий руководитель действует по простой логике отпущенной ему власти, не углубляясь в экономические расчеты? Насколько принятое решение отвечает общим тенденциям данной сферы хозяйствования? Или же положительным героям фильма просто повезло: к ним приехал разумный руководитель, наделенный правом и властью решать? Принятое им решение повлечет за собой более широкие перестройки, перекинется на другие родственные участки хозяйства или же останется уникальным? Только при ответе на все эти вопросы можно реалистически определить, какой финал лучше — «вопрошающий» или «отвечающий». Без такого ответа нельзя по-настоящему оценить рассматриваемый конфликт и его решение. Цена любого вопроса и любого ответа не может исчисляться «внутрикинематографически». Тут нужны критерии самой жизни.

В том же венгерском кино в те же 60-е годы были такие фильмы, в которых главный персонаж и окружающая его среда оказывались в некоем противостоянии, исключавшем счастливый финал. Например, «Десять тысяч солнц» Ференца Коши и «Двадцать часов» Золтана Фабри. От того, что председатель производственного кооператива в фильме Коши не выдержал тяжести и напряжения справедливой борьбы, в какой-то момент надломился, попытавшись даже покончить с собой, фильм не превращается в заупокойную молитву, в манифест социального пессимизма. При всем драматизме действия и трагизме финала, обнажающих реальные противоречия жизни, экран утверждает ее неостановимое движение, утверждает правоту дела, которому посвятил свою жизнь герой ленты, высокие свойства его души, его характера.

Но пример такого рода произведения, при всей его поучительности, отнюдь не означал, что данное художественное решение следовало канонизировать. Между тем опасность канонизации была реальной.

На одной из творческих встреч кинематографистов социалистических стран польский критик Алиция Хелман заявила: «Мне думается, что фильм тем более современен, чем больше он ставит вопросов и меньше дает ответов». Эта формула нашла своих сторонников, которые считали, что «вопрошающая драматургия» наиболее современна, ибо в условиях теперешней сложной жизни более всего помогает кинематографу в осуществлении им исследовательских функций, в активизации мышления зрителя.

Но тут же нашлись и оппоненты, которые справедливо полагали, что формулы, претендующие на универсальность окончательного вывода, не годятся для живого искусства. Пусть кино ставит вопросы, как можно больше вопросов, не робея перед самыми сложными и самыми острыми, говорили они. Но пусть не любуется своим умением вопрошать, а невозможность дать ответ на поставленный вопрос воспринимает как драму или по крайней мере как трудность, которую надо, придется преодолевать. Множить вопросы, не пытаясь найти ответы на них, не вовлекая в эти поиски зрителя,— нравственно ли это для искусства?

Вопрос без ответа вполне нравствен, когда ответа и на самом деле нет, во всяком случае, художник его не знает, изображая противоречие, выход из которого пока не найден, показывает такие сферы и проблемы жизни, которые еще не успели развиться до отчетливого раскрытия своей сути. Но

практика венгерского киноискусства 60-х годов знавала и такие случаи, когда погоня за модой, манерное интересничанье толкали кинематографистов на игру в шарады с обществом, недостойную гражданski мыслящего художника. В этой связи следует подумать о внутренней сущности фильмов критического направления в венгерском кино.

Сначала о «социальном происхождении» таких фильмов.

Для Венгрии, как и для других молодых стран народной демократии, первые послевоенные годы были периодом обнадеживающих открытий, ясных и радующих перспектив. Трудности же, коль скоро они возникали, казались легко и быстро преодолимыми. Такое романтическое восприятие революционных перемен в жизни, такие настроения оказывали определенное влияние и на киноискусство. То и дело появлялись произведения, в которых положительные перемены совершались до неправдоподобия стремительно. Идеологическая ясность нередко оборачивалась иллюстративностью, преобладанием декларативного начала над исследовательским.

Схематизм ранних послевоенных венгерских (да и не только венгерских) фильмов о людях и проблемах социалистического строительства возникал не только под влиянием догматических искажений социалистического реализма и соответствующих «образцов», нередко появлявшихся и на советском экране. В Венгрии, как, впрочем, и в других странах молодого социализма, творческие поиски кинематографистов в художественной разработке темы труда, об-

«Холодные дни», режиссер Андраш Ковач

раза труженика нередко затруднялись еще и реальной сложностью развития нового общества с его противоречиями и конфликтами.

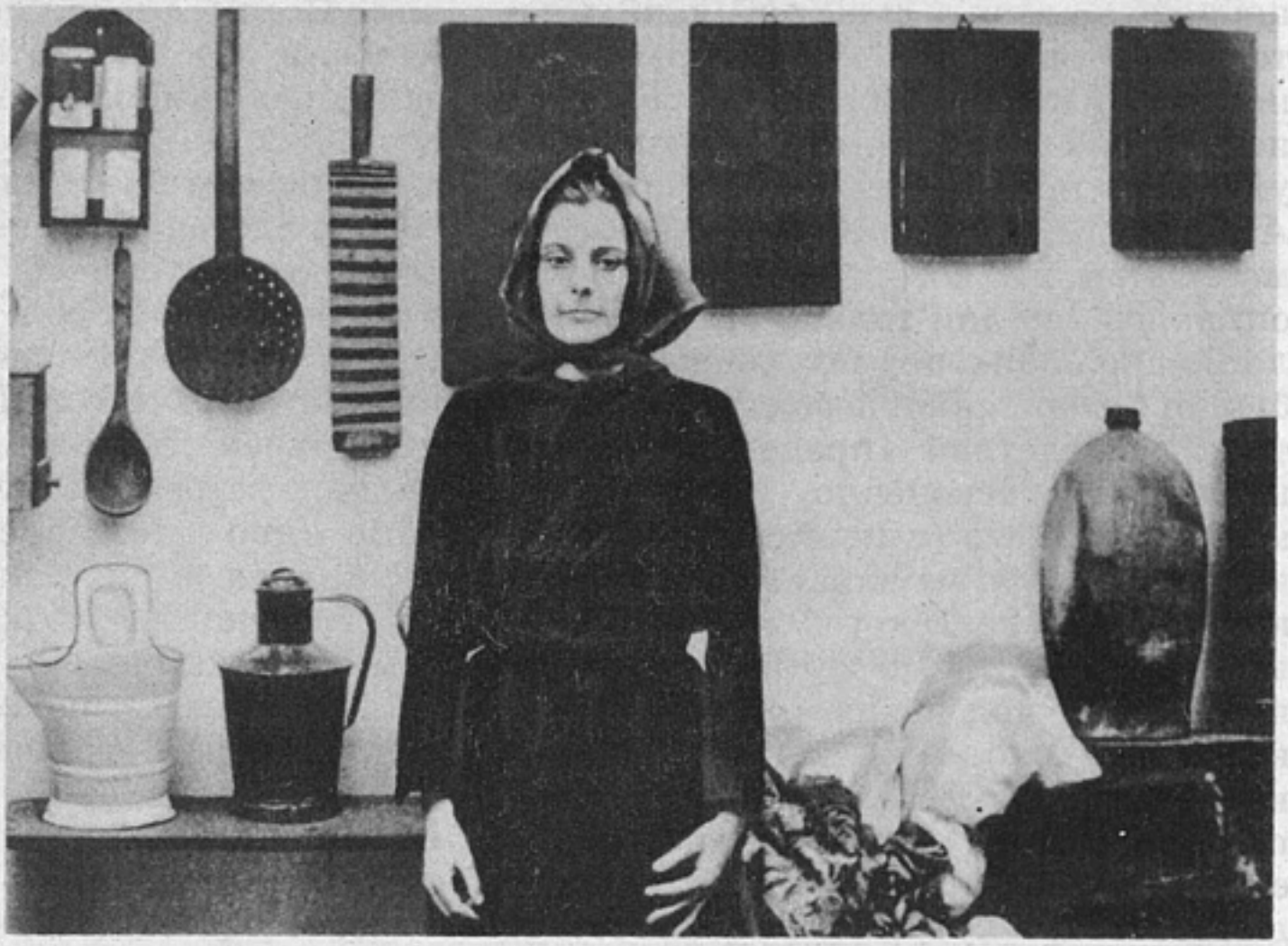
Да, в самой жизни все оказалось значительно сложнее, чем мечталось, чем думалось: национализация средств производства, перестройка экономической структуры страны на социалистических началах не сопровождались одновременным формированием социалистического отношения к труду. Понадобятся годы и десятилетия, чтобы такое отношение начало складываться. Как известно, и сейчас, когда социалистический строй в государствах, которые на первоначальном этапе своей новой истории назывались странами народной демократии, существует уже более сорока лет, есть немало людей, не воспринимающих труд как дело чести и полагающих, что реальный социализм не дает им всех благ, которых от него ждали.

Очевидно, все дело в том, что социалистические увлечения, вспыхнувшие после Великой Победы 1945 года, у многих были поверхностными, в чем-то сходными с тем «социализмом чувств», о котором писал Ленин применительно к Эптону Синклеру. «Социалисты чувств», чьи верования основаны скорее на эмоциях романтического мироощущения, нежели на реалистическом анализе и выношенных убеждениях, не выдерживают столкновений с серьезными трудностями и противоречиями жизни. Терпение, упорство в процессе длительной практической работы с переменным успехом (ведь идти-то надо по целине, путями неизведанными) — не для них. Они легко впадают в горячку нетерпения, всякого рода разочарования.

Перед реальностями сложного развития социального самосознания общества, перед реальными проявлениями противоречий в сознании людей, считающих, что практика социалистического строительства не во всем совпадает с первоначальными планами, кинематографистам не остается ничего другого, кроме как вести заинтересованное, неторопливое исследование многослойных процессов развития нового общества, становления нового человека. Человека, который не только сам в себе преодолевает идущее от капиталистического «отчуждения» анонимное отношение к социалистической собственности и общественным делам, но и становится борцом против подобного отношения со стороны других. В такой борьбе реализуются его понятия о чести и совести, формируются практические основы развития личности, новые связи человека с коллективом, с историей.

Как уже говорилось, на первых порах существования ВНР воплощение социалистического идеала, а следовательно, и кинематографическое осмысление связанных с этим процессом явлений осложнялось как исторически оправданными ограничениями социалистической демократии, так и нарушением ленинских норм партийной и общественной жизни. Эти ограничения и нарушения особенно остро воспринимались теми художниками, чьи реакции на окружающее не шли дальше «социализма чувств», а повышенная чувствительность — без опоры на устойчивые убеждения — являлась причиной драматизации отступлений от гуманистических принципов социализма.

Такова одна из главных причин того, что многие венгерские кинематографисты стали трактовать гражданственность искусства как синоним его критической направленности против недостатков в практике строительства социализма. При этом даже гипотетически не ставился такой вопрос: если я, художник, столь остро, болезненно и активно воспринимаю негативные стороны жизни, почему же я присваиваю себе монопольное право критика и борца? А среди людей, практически сталкивающихся



«Десять тысяч солнц», режиссер Ференц Коша

с отрицательными явлениями, нет достаточно зорких и активных? Жизнь монотонно и устойчиво сера, темна? Или же она конфликтна? Застыла или же развивается, движимая заключенными в ней противоречиями?

При постановке таких вопросов реализм искусства неизбежно требует дифференциации изображаемой среды, выделения и правдивого показа тех людей, которые являются единомышленниками художников, критикующих недостатки (как потребовал он такого выделения от создателей фильмов «Настоящее время» Петера Бачо, «Признание» Ференца Коши или советской картины «Премия» Сергея Микаэляна).

А когда такие вопросы не ставятся, фильм из правдивой картины жизни может превратиться в метафизическую схему.

Вспоминается, как на одном из симпозиумов кинематографистов социалистических стран мы с недоумением смотрели фильм Петера Бачо «Прорыв». Мы знали Бачо как постановщика «Дома в горах», «Настоящего времени» и других лент, тоже критических, но с отчетливой социалистической программой. «Прорыв» никак не вписывался в их ряд. Тема нереализованности сил и возможностей молодого героя картины и связанной с этой нереализованностью «фронды» разрабатывается в нем таким образом, что общество предстает на экране в качестве силы, враждебной молодому человеку, толкающей его в тупик.

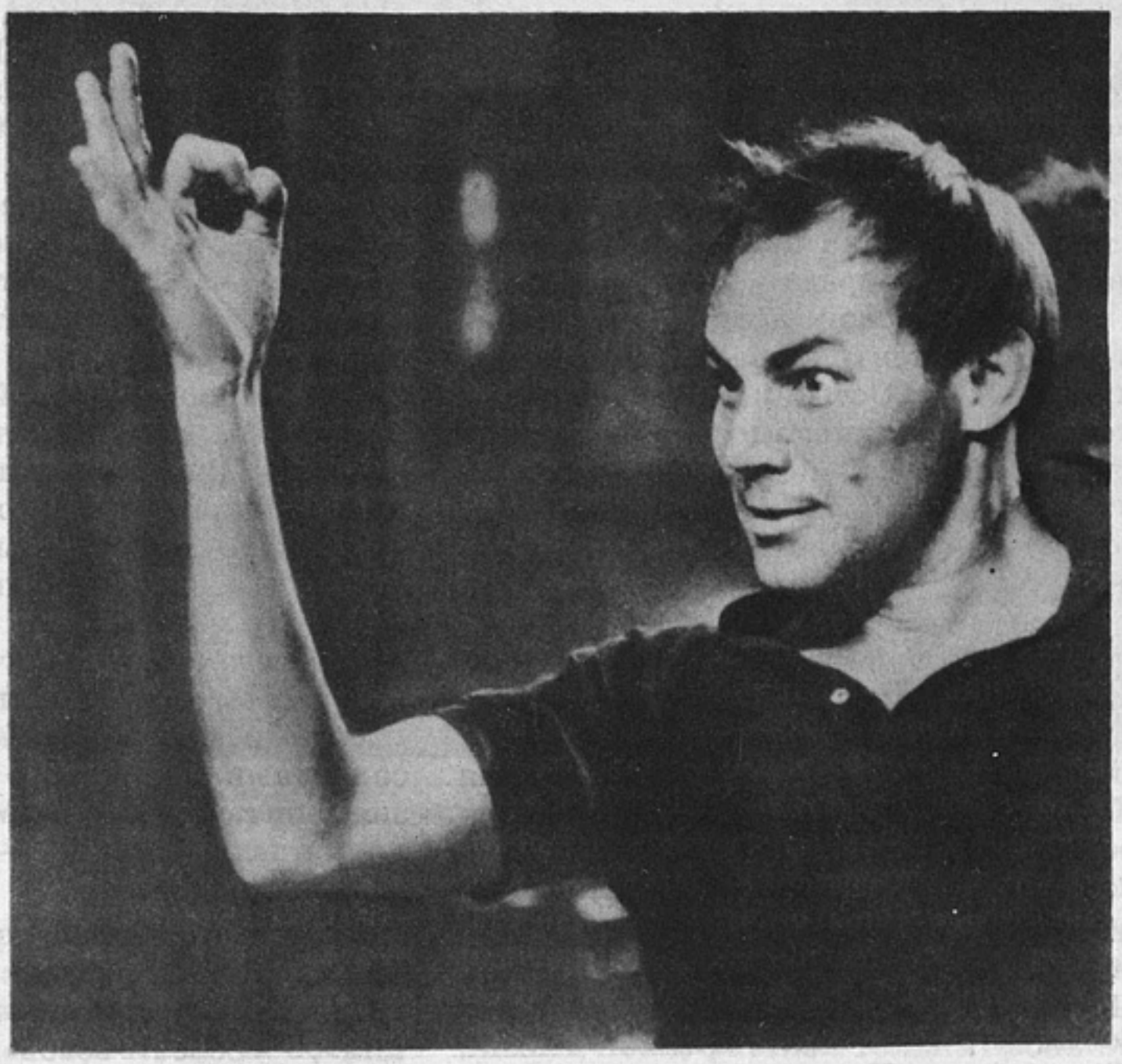
Мы еще вернемся к подобным явлениям. А пока вспомним, что из шестнадцати фильмов, показанных на национальном фестивале в Пече в 1982 году, шесть были посвящены драматическим событиям 50-х годов (и среди них такие, как «Позавчера», показывающий — в мрачных, безысходных тонах — трагическую судьбу молодой венгерской активистки конца 40-х — начала 50-х годов). Совершенно очевидно, что продолжающаяся в венгерском кино уже ко-

торый год критика «предшествующего периода» ставит некоторых кинематографистов (и их немало) перед опасностью самоповторов в изображении пережитых драм дня вчерашнего и ухода от проблем дня сегодняшнего. А ведь среди этих проблем есть немало таких, которые не решишь, опираясь на одни только уроки прошлого, сколь бы поучительны они ни были. Совершенно необходимая критика последствий «предшествующего периода», бесконечно расширяясь, может привести (и нередко приводит) к утверждению на экране стереотипов кинематографического мышления, нивелирующих критикуемые явления, подводя их под некий «общий знаменатель» давно осужденного партией культа личности. Подобные стереотипы неизбежно мешают аналитическому мышлению, сужают круг исследуемых объектов и противоречий, затрудняют показ сил, реально борющихся с негативными явлениями. В результате живая диалектика развития общества лишь малыми дозами попадает на экран, занятый самоповторами.

Одно время именно такие ленты — без диалектики в отображении действительности, без движущих жизнь противоречий, с односторонне-критическим подходом к реальным жизненным явлениям — частенько пользовались успехом на киносмотрах, проводимых на Западе. Под дождем фестивальных наград некоторые кинематографисты стали рассуждать вполне «приспособленчески» (если не вслух, так про себя): у них на Западе вошли в моду жестокость и насилие — такое и мы можем показать; у них пользуются спросом фильмы об одиночестве человека, не встречающего взаимопонимания у окружающих, — и у нас такие найдутся; они доводят «сексуальное раскрепощение» экрана до порнографии — а чем мы хуже?.. Игра на «похожести» какое-то время обеспечивала успех даже у своего зрителя, в кинотеатрах, а не только на фестивалях. Потом «похожие» фильмы поднадоели своей монотонностью, жюри западных киносмотров стали относиться к ним с гораздо меньшим энтузиазмом: не лишенный некоторого злорадства аргумент — у них тоже все плохо, и они об этом говорят — утрачивал свой вес и сенсационность. Одновременно произведения, о которых идет речь, стали терять зрителя, причем публика зачастую равнодушно встречала даже мастерски, изысканно поставленные картины, не находя в них ни самобытности, ни серьезного, отвечающего ее запросам содержания.

Способные к здравому анализу и непредвзятым оценкам кинематографисты и зрители поняли, что прочный и основательный успех ждет те произведения социалистического киноискусства, которые отмечены чертами непохожести — своеобразием кинематографических решений и правдивым изображением жизни в условиях социализма, столь разительно отличающейся от жизни частнособственнического общества.

Не хочу тем самым сказать, будто мы уже полностью изжили и ликвидировали явления, сходные с теми, что присущи буржуазному способу бытия: есть у нас и люди, не желающие честно трудиться, зато много требующие от общества, есть и взяточничество, и потребительство, убивающее духовность. Но сущность социалистического образа жизни, достижения реального социализма — не только в сфере экономики, а и в области морали, человеческих взаимоотношений — это наше достояние, это важнейшая часть той жизненной правды, без которой искусство не может быть по-настоящему реалистичным. А стилизация под заемные образцы (как в сюжетах, судьбах людских, так и в формах экранной выразительности) почти неизбежно подрывает правду искусства, его убеждающую силу.



«Мефистофель», режиссер Иштван Сабо

И, возвращаясь к венгерской кинематографии (а сказанное не ее одной касается), можно со всей определенностью подчеркнуть: есть существенная разница между фильмами, повторяющими вчерашние мотивы, лишь частично варьируя их и драматизируя, и такими значительными произведениями, как «Двадцать часов», «Трудные люди», «Стены», «Десять тысяч солнц», «Дом в горах», «Отец», которые вовлекали зрителей в исследование узнаваемой жизни, анализировали трудные ситуации, острейшие конфликты; они не сглаживали драматизма действительно драматических коллизий, но их пафос — не скепсис, не всеотрицание, а познание жизни — как акт, как действенный процесс. Такого рода картины, резонно отмечала венгерская критика, стремились «встряхнуть» зрителя, заставить его с заинтересованной взволнованностью задуматься над вопросами, острота и актуальность которых несомненны.

В конце этого раздела мне хочется назвать два новых фильма Иштвана Сабо: «Мефистофель»[4] и «Полковник Редль», а также недавнюю ленту Андраша Ковача «Красная графиня».

Прямое — на высоком уровне искусства — обращение Сабо к антифашистской теме («Мефистофель») как бы дополняется историей полковника Редля, в которой социально целеустремленный и тонкий психо-

[4] Подробнее о фильме Иштвана Сабо «Мефистофель» см.: Трошин А. Путешествие с единомышленниками.— «Искусство кино», 1981, № 12; Рубанова И. Иштван Сабо вчера и сегодня.— «Искусство кино», 1984, № 4.

логический анализ деформации личности помогает художественно убедительному раскрытию «механизма» угнетающей власти, растлевающей, «расчеловечивающей» человека, оказавшегося на службе ее интересам. Действие фильма происходит в начале века в среде высших чинов австро-венгерской армии, но уроки, в нем сконцентрированные, актуальны и сейчас. Особенно в тех случаях, когда мы сталкиваемся с искажениями человеческой психологии и морали, превращающими честолюбивого служаку в фашиствующего палача.

«Красная графиня» Ковача представляет собой обоснованную психологическим анализом историю человека, который «выламывается» из своей среды, из своего класса. Графиня Катинка Андрашши не становится революционеркой, но самостоятельность мысли, резкое неприятие стереотипов сословного поведения приводят ее к внутренней оппозиции аристократическому окружению. Героиня картины ищет людей, близких ей по духу. Недаром она полюбила графа Михая Каройи, который станет первым президентом Венгерской республики, в 1946 году вернется на родину из вынужденной эмиграции и вскоре будет представлять интересы народной Венгрии во Франции в качестве посланника.

Думается, что художественный опыт такого рода фильмов сыграет свою роль и в обращении венгерских кинематографистов к современности, в более решительном преодолении повторяемости тем и мотивов, которая нередко мешает новым продвижениям искусства, новым творческим открытиям; а от венгерской кинематографии, кинематографии сильной, богатой талантами, всегда ждешь таких открытий.

●

Разговор о кино ГДР мне хочется начать с творчества Конрада Вольфа. И не только потому, что знал его больше, чем других. Помимо личного тут есть и иные резоны: крупный режиссер, с конца 60-х годов — президент Академии искусств ГДР, он оказал своей общественно-творческой деятельностью весьма заметное влияние на художественную жизнь республики, на развитие ее кинематографии.

Сын страны, давшей миру Маркса и Энгельса, он страстно хотел, чтобы судьбу будущей Германии определяли интернационалисты, революционеры, а люди с изломанными фашизмом душами вернулись к мирной жизни, к труду на благо народа и во имя своего собственного возрождения. Ради этого он шагал трудными дорогами войны рядом с советскими солдатами. Ради этого он создал свой знаменитый и, возможно, самый л и ч н ы й фильм — «Мне было девятнадцать».

Вместе с такими произведениями, как «Убийцы среди нас», «Голый среди волков», «Брак в тени», «Ротация», «Совет богов», «Тевтонский меч», «Русское чудо», «Дневник немецкой женщины», «Смеющийся человек», фильм Конрада Вольфа «Мне было девятнадцать» утверждал антифашистскую тему — главную для кино Германской Демократической Республики, образовавшейся в 1949 году. Вслед или вместе с Златаном Дудовым, Вольфгангом Штаудте, Аннели и Андре Торндайк, Куртом Метцигом, Франком Байером, Гюнтером Райшем, Герхардом Штайманом и Вальтером Хайновским, другими мастерами экрана ГДР Конрад Вольф внес существенно важный вклад в кинематографическую разработку антифашистской темы.

Задача борьбы с фашизмом, с предпринимаемыми ныне попытками его возродить — интернациональное дело: фашизм перешагнул государственные границы и вмешался в судьбы народов, используя не только силу оружия, но и концепции, идеи,

«Мне было девятнадцать», режиссер Конрад Вольф

методы психологического воздействия, отравлявшие души людей. Первое на немецкой земле государство рабочих и крестьян непосредственно граничит с капиталистической ФРГ, и это необходимо учитывать, оценивая всемирное значение антифашистского кино ГДР и значение фильмов тех прогрессивных кинематографистов в Федеративной Республике, которые тоже используют экран как оружие борьбы с неофашизмом, с реваншистскими поползновениями «вечно вчерашних».

После окончания второй мировой войны очень многие задавали себе и другим драматические вопросы: возродятся ли народы разделенной Германии, станет ли германская нация в ГДР по-настоящему социалистической, избавится ли от микробов «коричневой чумы» население ФРГ? Находились скептики, которые считали, что для очищения душ народов обоих германских государств потребуется время жизни нескольких поколений. А литераторы, подверженные влиянию декадентского фатализма, даже утверждали: возрождение невозможно, человек от природы низок и подл, фашизм только проявил, вывел наружу демонов, до поры до времени дремавших в человеке.

Народ ГДР и его марксистско-ленинская партия дали свой ответ на нелегкие и непростые вопросы истории, ответ, исполненный социального оптимизма: возрождение народа не только возможно, оно будет убыстряться политикой последовательного антифашизма, идеологией революционного интернационализма, практикой социалистического созидания.

Пути возрождения были нелегкими. Кинематографисты ГДР понимали, что деформированное сознание соотечественников нужно было лечить прежде всего правдой — жестокой, обжигающей, прикасающейся к самым больным местам. Пафосом такой правды проникнуты названные выше фильмы. Но кинематограф ГДР не исчерпал ими свою социально-

историческую миссию на этом направлении. Характерно, что постановщик картины «Голый среди волков» Франк Байер в конце 70-х годов создает философскую и лирическую, трагическую и горькую притчу «Якоб-лжец», где показаны палачества фашистских извергов и в то же время достаточно решительно осуждается утешительная ложь, какой пользуется один из узников гетто, чтобы облегчить жизнь другим несчастным. А в начале 80-х Байер снимает фильм «Остановка в пути», действие которого происходит в польской тюрьме, где собраны находящиеся под следствием гитлеровцы. В чем-то — не стилем и сюжетом, а внутренней темой — эта лента напоминает «Холодные дни» Андраша Ковача, она не оставляет лазеек даже самой хитрой, самой верткой мысли, отрезает пути к самообману. И это особенно важно теперь, когда не ослабевает, а порой и усиливается — в ФРГ и некоторых других странах — стремление пересмотреть историю второй мировой войны, обелить нацизм, когда некоторые из немцев пробуют уговорить друг друга «не ворошить прошлое»; находятся и такие, которые объявляют ужасы гестаповских подвалов и гитлеровских лагерей смерти «преувеличениями пропаганды».

На пути решения антифашистской темы кинематографу ГДР в числе других нелегких проблем предстояло решить и такую: показать, доказать, что немец и фашист — понятия не совпадающие.

Это важно было для тех, кто сокрушил фашизм. И необыкновенно важно для тех, кто начинал строить новую Германию на развалинах «третьего рейха». Нужно было показать, что не все и не всегда подчинялись обстоятельствам, заставлявшим миллионы людей — от мала до велика — идти за фюрером. Нужно было вспомнить славные страницы борьбы немецкого рабочего класса и его партии, вспомнить «Красную капеллу» и «Белую розу», деятельность комитета «Свободная Германия». Необходимо было показать, что еще до того, как гитлеризм обрушит топор палача на головы поляков и евреев, чехов и словаков, югославов и русских, было пролито немало крови самих немцев...

Палачам и тюремщикам удалось разгромить партию Тельмана, передовые силы нации. Гитлеру и его пропаганде удалось сбить с толку многих, растлить души миллионов людей. Тут действовала дьявольская смесь запугивания, демагогии, обмана и самообмана. Так или иначе, трагедия Германии при Гитлере стала трагедией миллионов, национальной трагедией. И все же антифашистское Сопротивление, хотя и жестоко подавляемое, не столь широкое, как в других порабощенных странах Европы, существовало и среди немцев — как залог будущего, как весьма существенная часть исторической судьбы немецкого народа.

И все это надо было правдиво показать на экране — и зверства палачей, и муки жертв, и мужество тех, кто боролся, — от антифашистской деятельности Эрнста Буша и других патриотов в гитлеровских лагерях и тюрьмах до подвигов людей, сражавшихся в рядах советских партизанских отрядов, сотрудничавших в разведке, участвовавших в «работе с противником», которую немецкие товарищи из «Свободной Германии» вели вместе с нашими политработниками на передовой, часто под огнем и бомбами.

Именно такого рода проблемы ставились в фильмах «Лисси», «Звезды» Конрада Вольфа, в десятках лент других кинематографистов ГДР. В них раскрывается процесс преодоления ложных идей, внедренных в человеческое сознание гитлеризмом. Под влиянием обстоятельств военной и послевоенной истории страны в немецкой социалистической кинематографии, по крайней мере в первые

десятилетия ее развития, на первый план выходят фильмы типа «Приключения Вернера Хольта», отразившие перемены в мировосприятии и характере немцев, выросших, воспитанных при нацизме, а после 1945 года ставших строителями социализма на немецкой земле.

Существенно важное место в развитии киноискусства ГДР заняли фильмы Гюнтера Райша о Тельмане и о связях немецких коммунистов с Советской Россией («На пути к Ленину»).

Надо сказать, что художественная разработка современной темы осуществлялась в первые годы развития кино не столь успешно. Плодотворные перемены намечаются лишь в 70-е годы, когда на экраны выходит ряд интересных фильмов не только об истории революционной борьбы немецкого рабочего класса, но и о проблемах сегодняшней жизни республики.

Среди других тенденций, характеризующих развитие кинопроцесса в ГДР в последнее время, необходимо отметить широкое обращение мастеров экрана к рядовому, обыкновенному человеку, пристальное внимание к его духовному миру, к его нравственному состоянию. Правдивое изображение повседневной жизни человека труда помогает привлечь в кинотеатры и к экранам телевидения новые десятки тысяч зрителей. Такие фильмы, как «Третий», «Легенда о Пауле и Паулине», «Наша короткая жизнь», «Ключи», «Антон-волшебник», «Сабина Вульф», «Соло Санни», собрали аудитории, каких долгое время не знала кинематография ГДР. Успех этих произведений дал новые импульсы творческому поиску кинематографистов.

Подчеркивая значение названных и близких им по проблематике фильмов, наши немецкие товарищи указывают и на издержки, имеющиеся на этом направлении кинематографического поиска. В таких лентах, как

«Якоб-лжец», режиссер Франк Байер

«Пока смерть нас не разлучит», «Постскриптум», «Счастье на задворках», жизненно необходимая критика тенденций мещанства, потребительства и связанной с ними духовной и нравственной недостаточности ослабляется тем, что частная жизнь персонажей рассматривается лишь в рамках обыденности, вне контекста общественного развития, что затрудняет глубокий анализ.

Думается, что у наших коллег и друзей из ГДР (об этом они сами не раз говорили во время двусторонних и многосторонних встреч кинематографистов социалистических стран) имеются неиспользованные возможности и в более активном, более широком обращении к реалиям

международной жизни, к проблемам, связанным с борьбой народов за мир и социальный прогресс. Опыт талантливых публицистов экрана Шоймана и Хайновского, активно работающих на этом тематическом направлении, опыт законченного в прошлом году сильного, очень впечатляющего фильма Карла Гасса «Год 1945» может быть плодотворно использован не только для развития документалистики, но и для обогащения тематики, эстетического арсенала игрового кино.

●

Тенденции кинематографического развития, получившие отчетливое выражение в кинематографиях Болгарии, Венгрии, ГДР (они, повторяю, показательны, пусть в неодинаковой степени, и для других социалистических кинематографий), так или иначе перекрещиваются на проблеме взаимоотношений экрана и зрительного зала. Ведь когда мы говорим об этой проблеме, мы имеем в виду не только посещаемость кинотеатров и количество телезрителей: речь идет о соотнесенности мира экрана с духовным и эмоциональным состоянием зрителя, о процессах обновления языка и стиля кино и их влиянии все на того же зрителя, в конечном счете — о действенности и общественной роли кинематографа. «Мы живем в постоянно развивающемся обществе,— говорил Золтан Фабри на симпозиуме в 1971 году,— и обязаны искать новые темы, способствующие дальнейшему развитию общества, открытию новых взаимосвязей между людьми. Ведь только та современная тема заслуживает внимания, которая направлена на активизацию общественного мышления и заставляет человека задумываться об ответственности за происходящее, повышать это чувство ответственности».

В этой связи на симпозиуме критиковались фильмы, не открывающие зрителю ничего нового ни в жизни, ни в искусстве, а особенно такие, в которых действует утонченная и продуманная технология ухода от проблем современности. По этой «технологии» строятся ленты, в которых раскрытие конкретно-исторических проблем современника подменяется погружением в так называемые вечные проблемы, существующие в любое время во всех общественных формациях.

Вспомним в этой связи, какую остроту приобрела в начале 60-х годов проблема расширения тематического диапазона социалистического киноискусства. Некоторые из участников Московской конференции деятелей кино братских стран, состоявшейся в 1964 году, с обеспокоенностью и даже тревогой говорили о том, что социалистические кинематографии редко, до обидного редко обращаются к коренным политическим вопросам и темам современного мира. На Западе делается немало фильмов, выдержанных в традициях «холодной войны». Снятые с размахом, на достаточно высоком профессиональном уровне и сопровождаемые изобретательной рекламой, они привлекают массового зрителя, становятся действенным оружием в идеологической борьбе против мира социализма.

Занятые в основном проблемами духовной и нравственной жизни человека, социалистические кинематографии отнюдь не часто давали тогда бой обращенным против нас буржуазным политическим лентам. Пожалуй, только при разработке традиционных для социалистического искусства тем истории революции и антифашистского Сопротивления политика выступала на экране в прямом ее выражении. Между тем она могла, должна была занять (а впоследствии и заняла) заметное место и в фильмах, посвященных практике социалистического строительства: ведь экономическое и научное соревнование социализма с капитализмом в условиях мирного сосуществования двух

«Легенда о Пауле и Паулине», режиссер Хайнер Каров

систем — важнейший фронт классовой борьбы в современном мире.

В контексте начавшейся в 60-е годы политизации западного экрана мы мало занимались, даже в сфере теории и критики, механикой воздействия на зрителя политических фильмов, политических мотивов в кино. В пылу эстетических дискуссий о модернизме, дедраматизации и т. п. нередко отодвигались на второй план критерии социальные, политические. Скажем, по логике некоторых тогдашних статей и выступлений против дедраматизации получалось, что всякий отход от жесткой сюжетной схемы, любые попытки создания открытых композиций трактовались как уступка буржуазному искусству. При этом не учитывалось, что изменения принципов сюжетосложения, переход к открытым композициям, воссоздающим поток жизни, могли иметь место по обе стороны идеологического фронта. Сами по себе такие изменения не решали вопроса о политической, идейной направленности фильма.

Да, бывали случаи, когда увлечение новомодными приемами вело к идеологическим аберрациям. На конференции 1964 года югославский режиссер Йован Живанович рассказал о характерной в этом смысле судьбе картины «Человек из дубовой рощи». Фильм основан на событиях народно-освободительной войны в Югославии, в ходе которой югославским партизанам нередко приходилось сражаться не только с немецкими фашистами, но и с их фактическими прислужниками из среды четников; историю одного из четников создатели фильма показали в духе новомодных веяний — с ослаблением драматургического начала, размыванием контуров и красок образа, в импрессионистско-зыбкой и неопределенной манере; в результате образ получился неясным, лишенным четкой социальной

окраски. Вполне понятно, что такой фильм не нашел понимания у массового зрителя. Ведь в Югославии немало городов и деревень, где все еще жива память о зверствах четников.

Коль скоро разговор коснулся кинематографа Югославии, не ставя перед собой задачи всесторонне проанализировать его развитие (я уже оговаривал, что данная статья подобных целей не преследует), хочется сделать одно замечание.

Мы все знаем и высоко ценим величие подвига югославских народов в борьбе с фашизмом. Народно-освободительная армия Югославии была по-настоящему массовой, организованной и героической силой антифашистского фронта. И вполне естественно, что по окончании войны югославское киноискусство многое сделало, чтобы показать и прославить этот народный подвиг. Такие фильмы эпического размаха, как «Козара», «Битва на Неретве», «Сутьеска»,— у всех нас на памяти. А вместе с ними, рядом с ними выходили (и продолжают выходить) десятки других картин, быть может, не столь масштабных, сосредоточенных на более частных коллизиях, на индивидуальных человеческих судьбах, но тоже несущих в себе суровую правду о военном времени.

Традиции антифашистского кино Югославии живут в новых лентах молодого Лордана Зафрановича, в картине Предрага Голубовича «Погоня», яркой балладе о любви и верности, побеждающих смерть, в лентах, посвященных строительству социализма на землях, где пролилась кровь партизан и воинов Народно-освободительной армии.

Однако в 50—60-е годы в югославском кино обнаружилась тенденция (ее рецидивы наблюдались и позднее) к созданию фильмов, в которых героика подвига фактически принижается. Под влиянием мелкобуржуазных настроений, проникавших и в среду творческой интеллигенции, на югославском экране появилась так называемая «черная серия» — ряд фильмов, претендовавших на «новый подход» к истории и сегодняшней действительности. Их создатели сосредоточили все внимание на самых мрачных и уродливых сторонах жизни. Особое сожаление вызывал тот факт, что очернительство, обывательский скептицизм отчетливо проявлялись в осмыслении не только современности, но и военного прошлого, оказывая определенное влияние на изображение характеров и человеческих отношений тех, кто в рядах НОАЮ сражался против фашизма.

Известно, что обыватель любит рассуждать о других по принципу: все одним миром мазаны. Это удобно, ибо дает мелким, корыстным, ограниченным людям почву для самоутверждения, обеспечивая своего рода душевный комфорт. Объективным (порой независимо от намерений и замыслов художников) выражением обывательского мировосприятия и стали фильмы «черной серии», в которых акцент делался не на геро́ике борьбы, а на проявлениях эгоизма, моральной нечистоплотности, малодушия, зависти, взаимной отчужденности, присущим отдельным ее участникам.

Вопросы тематической направленности и стиля фильма взаимосвязаны с проблемами популярности кино. Естественно, что мастера экрана социалистических стран не могут не ставить перед собой задачи поисков своих путей к зрителю. Вспоминаю, как создатель ряда социально значительных фильмов венгерский режиссер Ласло Лугошши, говорил на Будапештской конференции о «живом» и «мертвом» искусстве. Живое — это искусство, встречающее душевный отклик у сегодняшнего зрителя постановкой вопросов, которые его интересуют, разработкой проблем, которые его волнуют, использованием художественных форм и способов обраще-

«Соло Санни», режиссер Конрад Вольф

ния к аудитории, не скрадывающих, а усиливающих интересность, остроту этих проблем и вопросов.

Важные аспекты взаимоотношений со зрителем освещались тогда же и в речи режиссера Ференца Коши. На первый план он выдвинул — как непременное условие истинного успеха фильма — его правдивость. Но быть правдивым, подчеркнул Коша, значит бороться. Прав был Демокрит, когда указывал, что правда одинакова для всех, но не для всех приятна. В борьбе за правду нужно одолеть немало врагов и среди них в первую очередь — нашу собственную лень и беспомощность. И надо выдержать натиск тех, кто не заинтересован в обнародовании истины, для кого собственные удобства дороже правды.

При обсуждении проблемы «зрительского фильма» и его воздействия на ум и чувство человека на встречах кинематографистов социалистических стран часто поднимается вопрос об отношении к традиционным жанрам и сюжетным структурам. Не о реставрации былых канонов «жесткого сюжета» и не о догматической кодификации жанров ведут речь мастера экрана и его теоретики. Происшедшие и продолжающиеся изменения в кинодраматургии ими приветствуются. Но при этом подчеркивается — применительно к сценарию,— что драматургия кино, как и театральная, не обходится без заострений, не может обходиться. В каких-то случаях она даже «сочиняет» конфликты, опираясь не только на жизненные наблюдения, но и на воображение. И если этот «сочиненный» конфликт не является искусственным

порождением оторванной от жизни фантазии, а извлечен из многих аналогичных, вполне реальных, является их интегралом, концентрирует в себе реальные противоречия, доводя их до «точки кипения», его изображение становится тем увеличительным стеклом, тем магическим кристаллом искусства, сквозь который виднее становятся, благодаря которому интенсивнее переживаются коллизии повседневного бытия. И наоборот: искусство, остающееся слишком «скромным» копиистом в изображении повседневности, искусство, не умеющее показать необычность обыденного, рискует остаться без зрителя, хотя и обладает достоинствами внешней достоверности.

Об этом мне как-то довелось разговаривать с Конрадом Вольфом, закончившим в ту пору фильм «Голый на стадионе». Герой ленты — скульптор, человек, много видевший, многое переживший. Он то и дело обращается мыслью к прошлому — чтобы точнее думать о настоящем и работать ради будущего. Вольф так объяснил свой замысел: «Это фильм о солидарности людей разных социальных прослоек, о солидарности работающих людей по отношению к человеку, тоже работающему — скульптору... Заинтересованность рабочих, крестьян, молодежи в делах скульптора, чувство гордости за него — это, с моей точки зрения, единственная в нашем обществе основа взаимоотношений между новым искусством и человеком».

При всей интересности замысла и режиссерской тонкости исполнения фильм «Голый на стадионе» не имел зрительского успеха. Объясняя свое отношение к этому факту, Конрад Вольф говорил тогда: «Для меня массовый зритель не существует в некоем общем обозначении, есть дифференциация зрителей с неодинаковым восприятием экрана... Одной из важнейших задач является обращение к такому зрителю, который, в свою очередь, может вдохновляюще воздействовать на другие слои зрителей. Поэтому я беру себе право обращаться своими фильмами к сравнительно немногочисленной группе зрителей, которая представляется мне чрезвычайно важной».

Солидарность рабочих людей — одна из основных тем социалистических кинематографий. В ее разработке Вольф считал возможным, полезным и эксперимент «Голого на стадионе». Однако на эксперименте этом режиссер не остановился, не мог остановиться. В Конраде Вольфе, как и во всяком истинном кинематографисте, жила жажда общения, духовного и эмоционального диалога с многомиллионными аудиториями. И эта жажда, связанная с самой природой кинематографа, послужила импульсом к созданию картины «Соло Санни»: ее сюжет и язык, использование более или менее привычных, знакомых многим жанровых и стилистических приемов были ориентированы на завоевание массового зрителя. И зритель пошел на фильм.

При обсуждении проблемы зрителя на конференциях кинематографистов социалистических стран не раз вспоминалось парадоксальное суждение Эйзенштейна о буржуазии, работающей на коммунистическом субботнике. Как известно, в первой половине века на экране были широко распространены такие популярные жанры, как мелодрама, детектив, музыкальная комедия, просто комедия. Молодое кино социалистических стран не могло отказаться от них, как не могло пренебречь и традициями бытовой психологической драмы, апеллирующей к простым человеческим чувствам. Но его мастера, не ремесленники, а истинные художники, неизменно подчеркивают, как это важно, чтобы обращение к традиционным жанрам было не топтанием на месте в бесконечных самоповторах, а творчеством, движением: рутине инерционного кино они проти-

вопоставляют идею обновления привычных жанровых и стилевых структур. Идея эта не может оставаться только «внутрикинематографической»: лишь бы что-то новое, свежее... Мастера экрана ищут наиболее сильные и действенные художественные средства для художественного выражения самой атмосферы и стиля современной жизни, для экранного воплощения судьбы и характера героя, находящегося в непростом, с перепадами и поражениями, процессе «самоопределения», в процессе становления, обогащения, развития понятий и чувств, помогающих человеку обрести самостоятельность, творчески активное отношение к жизни, стать личностью.

В контексте такого рода поисков участники Будапештской конференции Хайнер Каров, Ежи Кавалерович, Миклош Янчо, Чингиз Айтматов, Сергей Герасимов говорили о том, что инерционное кино буржуазно-коммерческого направления — нам не указ, не эталон, хоть оно зачастую и добивается массового успеха. Но достойно сожаления, что мастера социалистического кино пока что мало работают над тем, чтобы создать свои модели «зрительского фильма». Не о подражании и присоединении к готовым образцам шла речь, а о том, чтобы отыскивать свои самобытные, социалистической мыслью проникнутые способы завоевания массовой аудитории, повышающие нашу «конкурентоспособность» в соревновании с западной кинопродукцией. Создавать фильмы в хорошем смысле слова сенсационные. Интересные. Завлекательные. Не считающие скромность выразительных средств своей добродетелью. О том, чтобы пробовать разные пути, не страшась эксперимента. Да и коммерческое кино Запада не надо стричь под одну гребенку. Скажем, есть вестерны, сюжет которых строится на торжестве героя из народа. Можно ли уравнивать подобные — демократичные по своему духу — произведения с киноопусами, прославляющими «героев» Джона Уэйна?..

Отношения кино с его аудиторией во многом определяются взаимодействием национального и интернационального в языке и стиле киноискусства. В наше время — такова одна из особенностей сегодняшней жизни — национальное может в полной мере расцвести только во взаимосвязи с интернациональным. Любое явление — искусство, кинематограф не представляют в этом смысле исключения — неизбежно ослабляет, даже подрывает себя, будучи национально ограниченным и тем более замкнутым.

●

Социалистические кинематографии в большинстве своем вступили в 80-е годы с идеями, концепциями и планами, вобравшими в себя опыт тех «перепадов» и «волн» во взаимоотношениях с массовым зрителем, какими были отмечены 60-е и 70-е годы. Можно надеяться, что этот опыт станет плодотворной основой для новых успехов социалистического киноискусства.

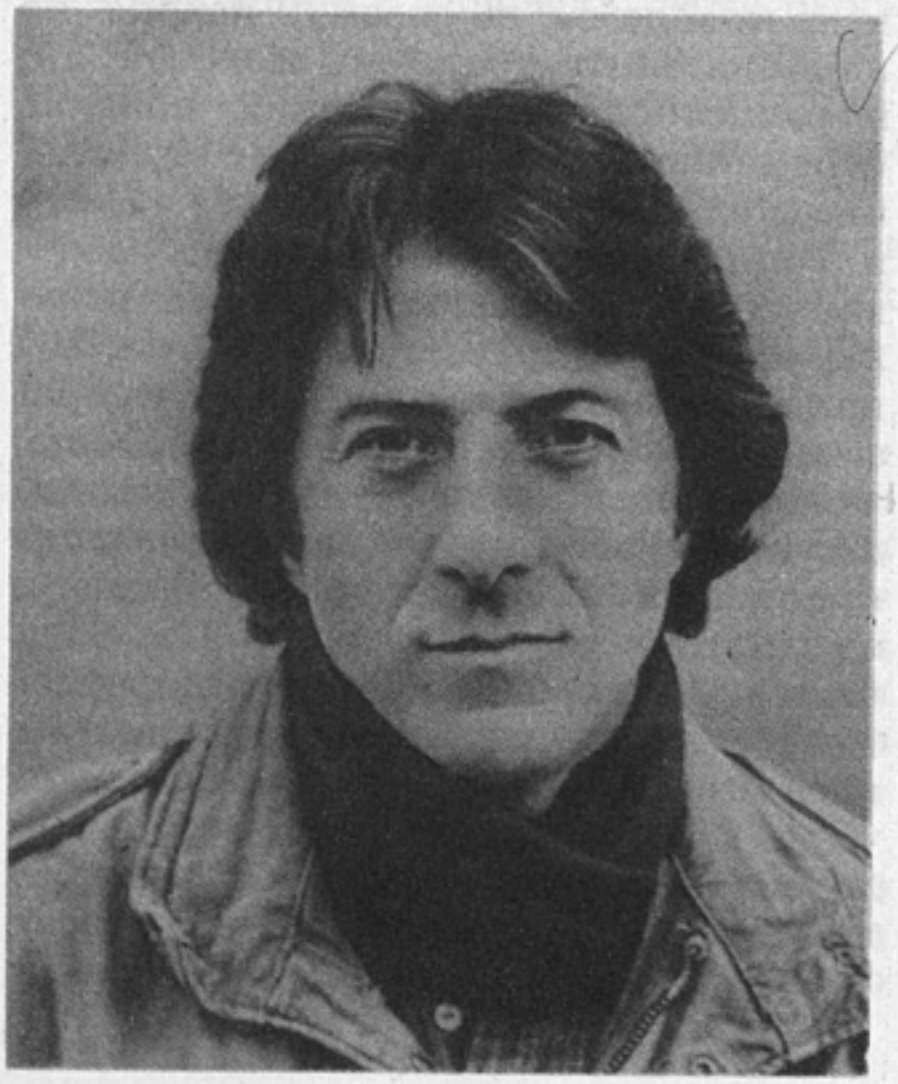
Каждая из социалистических кинематографий решает встающие перед нею проблемы по-своему, исходя из национальных традиций и опыта. Но в разнообразии творческих поисков неизменно проявляет себя стремление к единству в общей борьбе за мир и социализм. Такое единство, основанное на сплотивших братские страны идейных принципах, не умаляет национальных различий и своеобразия, а помогает взаимодействию, взаимообогащению культур наших народов. Развитие социалистического киноискусства — сложный процесс, он протекает не без помех и известных противоречий. Но его перспективы определяются плодотворностью идейно-творческих начал социалистической культуры, обогащающей человека, активно участвующей в строительстве нового мира.

И. БЕЛЕНЬКИЙ

«Лишние люди» Дастина Хоффмана

Портреты

Дастин Хоффман



А знаете ли вы, что Дастин Хоффман вполне мог и не стать актером? Окажись в нем чуточку меньше самостоятельности — быть бы ему заурядным музыкантом в провинциальном баре или ресторане. Это сейчас, спустя более чем четверть века после того, как он «угадал» свою судьбу, сейчас, после двадцати трех сценических и семнадцати экранных ролей его актерский авторитет кажется закономерным и бесспорным. А когда-то... когда-то никто не мог предположить, что этому некрасивому, низкорослому парню с подвижным лицом удастся не то что стать «звездой» — просто получить хоть какую-нибудь роль «далеко-далеко от Бродвея».

Каких бы персонажей ни воплощал Дастин Хоффман на сцене ли, на экране, среди них нет победителей, которые всегда так ценились в Америке, ибо олицетворяли «американскую мечту». Его герои, как правило, в обществе люди лишние, те, кто выпал из жестокой социальной «игры». Потому что он сам был таким. Потому что мог, в конце концов, разделить их участь. В самом деле, разве нет в США людей, раздавленных жизнью, как карманник Энрико Риццо по прозвищу Крыса («Полуночный ковбой»)? Разве мало там жертв националистических и расистских групп на манер той, что преследовала любителя бега Бэйба («Марафонец»)? Или мало безработных актеров (да и вообще безработных) вроде Майкла Дорси («Тутси»)? А сам Хоффман — разве не вкусил и он «прелестей» безработицы и бездомности?

Среди его героев есть и вымышленные, и реальные исторические лица, но их всех объединяет стойкое чувство страха, что все достигнутое и, казалось бы, сложившееся вокруг них вот-вот рухнет, ощущение пустоты, когда вокруг нет ничего, на что можно опереться, и никого, кому можно довериться.

Семья Дастина Хоффмана — американская только в третьем поколении, так что об идеале стопроцентного американца говорить не приходится. В Лос-Анджелесе (где в 1937 году родился Дастин) Хоффманы оказались в конце 20-х годов — слишком поздно, чтобы стать «своими» в таком штате, как Калифорния, всегда считавшемся «исконной Америкой». Если добавить сюда прочность и традиционность расистских и националистических предрассудков, общих для всех южных и юго-западных штатов и в немалой мере испытанных на себе семейством Хоффманов, а также неустойчивость, неопределенность их социального положения, то станет понятным, что страхи и опасения с самого детства настолько въелись в плоть и кровь будущего актера, что в конце концов слились в постоянный мотив его ролей.

По некоторым из них можно восстановить целые этапы его жизни. В «Марафонце», например, Бэйб, возвращаясь после очередной пробежки, неизменно подвергается антисемитским насмешкам местной великовозрастной шпаны и, не отвечая на их издевательства, норовит поскорее прошмыгнуть к себе в подъезд, исчезнуть с их глаз. Это соответствует наиболее яркому впечатлению детских лет: «С раннего детства я помню, как меня загоняли в круг и потешались надо мной». Учился Дастин посредственно и старался компенсировать свою «второсортность» игрой на сцене. Мать дала ему музыкальное образование, надеясь сделать из него пианиста, и он был неизменным участником всех школьных вечеров. Тем не менее, окончив консерваторский колледж в городе Санта-Моника, юный Хоффман решил, что никакого пианиста из него не получится, и в 1957 году поступил в знаменитый любительский театр Плэйхауз в городе Пасадена, недалеко от Лос-Анджелеса. Однако после годового цикла занятий с директором театра Барни Брауном будущий актер понял, что в атмосфере антисемитизма, царящей на калифорнийском побережье, ему вряд ли удастся «выбиться в люди». Вот почему он вскоре пересек страну и оказался в Нью-Йорке.

Без знакомств, без крыши над головой, без средств к существованию — таким прибыл в столицу культурной жизни США вчерашний выпускник колледжа, мечтающий стать актером. Он работал кем придется и ночевал где придется, он учился там, куда удавалось поступить, и играл всюду, куда удавалось устроиться после бесконечных прослушиваний и отборов. Играл все, что давали, не отказываясь ни от чего. И повсюду ему приходилось ломать стену равнодушия, непонимания, преодолевать не только сопротивление театральных агентов, администраторов и режиссеров, но и собственный комплекс чужака, изгоя, как будто он по-прежнему находился среди гогочущих над ним однокашников или «кандидатов в актеры» из Плэйхауза — высоких, загорелых блондинов с отточенной дикцией, «стопроцентных американцев». Об этом — самом тяжелом — периоде жизни Дастина Хоффмана, о его борьбе за роли, за право хотя бы на несколько минут появиться на подмостках частичное представление дает одна из последних работ актера в знакомой нашему зрителю картине «Тутси».

Накопленная ярость обид, унижений, вынужденное позерство и мстительное торжество над обидчиками трансформируются в галерее характеров, созданных Хоффманом на экране, в удивительный по эмоциональной остроте и психологической достоверности подтекст. Почти за каждым из его героев стоит нелегкое прошлое, незавидное существование неудачника в обществе, где ценятся баловни успеха, — его, актера, собственная жизнь. Незауряд-

ный природный дар лицедея, мощный темперамент, тончайшая восприимчивость (поражавшие всех, кто присутствовал на его прослушиваниях), трезвая оценка своих возможностей и четкое осознание цели, к которой он стремился десять трудных, полуголодных лет, — все это в конце концов принесло свои плоды. Скитаясь по сценам внебродвейских, вненью-йоркских и региональных театров, Дастин Хоффман приобрел репутацию «разностороннего характерного актера», с которым, однако, «тяжело работать», заслужил сравнения с Чаплином и Бастером Китоном, завоевал несколько авторитетных в актерском мире наград.

Дальнейшая его история напоминает сказку о Золушке. В октябре 1966 года театральный режиссер Майк Николс, только что дебютировавший в кино экранизацией пьесы Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?», увидел Хоффмана в спектакле «Гм?» по пьесе Генри Ливингса и пригласил его на пробы — он начинал свой второй фильм «Выпускник». В 1967 году этот фильм вышел на экраны, и дотоле безвестный театральный актер в мгновение ока превратился в голливудскую «звезду» первой величины. Разумеется, именно Николсу американское кино обязано этим ярким и интересным актером, но все-таки есть что-то жалкое и даже неестественное (как, впрочем, и во всех сказках о Золушке) в этом мгновенном взлете. Словно десяти лет мытарств и неистового стремления к обретению мастерства недостаточно. Словно необходимы еще «прекрасный принц» и роль, в которой, скажем прямо, это мастерство оказалось вроде бы и ни к чему. А если бы не попал Майк Николс в тот октябрьский вечер в театр, где шла абсурдистская английская пьеса?..

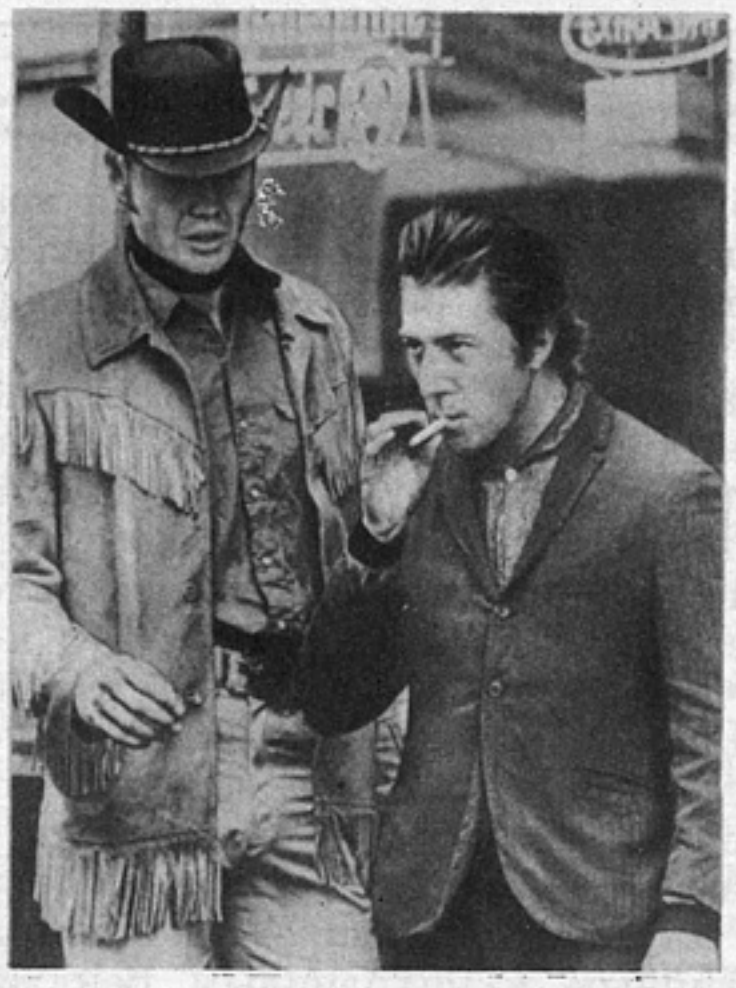
В первой половине «Выпускника» Хоффман, привыкший к зрительному залу и перед объективом кинокамеры чувствовавший себя неуютно, играет как бы парафраз вольтеровского «простодушного», очутившегося в грязном, старом, бессильном мире, где вместо живых людей — опустившиеся женщины и мужчины-роботы, для которых жизнь — бизнес. Его Бенджамина Брэддока, наивного, невзрачного парнишку, в котором, однако, за внешней скованностью и молчаливостью чувствуется нерастраченная жизненная энергия, соблазняет миссис Робинсон, сильно пьющая дама, жена делового партнера его отца. Герой Хоффмана неразговорчив и зажат: амплуа «простака» противоречило той манере, которую актер выработал к 1967 году на сцене, — импульсивной, почти горячечной речи и острой, точно рассчитанной пластике отчаявшегося неудачника. Однако эту его «невнятицу» молодые зрители истолковали как своего рода противовес эффектной, но пустой голливудской болтовне и голливудским «убийствам», экранному и реальному джонсоновскому «великому обществу» второй половины 60-х годов. За пределами фильма это «общество» руками молодых вело грязную войну — и не только во Вьетнаме: расовую и политическую войну внутри страны. В фильме «старый» мир вел грязную игру против молодого, неискушенного человека — «простодушного» Бенджамина, которого его сверстники в зале отождествляли с Хоффманом, простодушным новичком в кино. Актер играл молчание и отрешенность, и за этим Николс разглядел духовное состояние молодого поколения Америки, конечно, далекого от самостоятельных политических целей, но задумывающегося над той ролью, которую ему предстоит сыграть в ближайшие годы — в эпоху молодежного движения и контркультуры.

Однако во второй части «Выпускника» герой Хоффмана в мгновение ока преображался. Приезжала Элен, дочь миссис Робинсон, Бенджамин

влюблялся в нее и, преодолевая козни своей любовницы, в соответствии со старинными рецептами авантюрных романов похищал Элен из-под венца. И хотя авторы фильма и не стремились найти хоть какой-то мотив, по которому «простодушный» вдруг превращался в «героя», чуть ли не в Зорро, сама личность актера, его жизненный импульс, его невзрачность, непохожесть на традиционных «героев-любовников» американского экрана (ковбоев, гангстеров, шерифов и т. п.) вызвали к жизни необходимый Николсу поворот плутовского сюжета: ставший энергичным и находчивым Бенджамин оказывается сильнее «старого» мира, сильнее «хозяев жизни».

Успех «Выпускника» был оглушительным. Однако Хоффман не обольщался, понимая, что если в общей политической атмосфере образ Бенджамина и пришелся ко времени, то в профессиональном отношении роль стала шагом назад, ибо обозначила отказ от достигнутого на сцене. Ни повторить, ни развить этот образ было невозможно без ущерба потерять себя. Поэтому он вернулся на сцену и в театре Брукса Эткинсона сыграл роль художника-неудачника в пьесе Меррея Шизгала «Джимми Шайн». Во многих рецензиях на спектакль пьеса названа «городской пикареской», что говорит о том, насколько не случайна плутовская тема в финале «Выпускника». Спектакль прошел удачно, однако искушение кинематографом оказалось велико, и Хоффман практически прекратил выступления на сцене. Надо ли говорить, что финансовые соображения были не последними в решении уйти из театра? Но главным, что оказало влияние на смену профессии, было, конечно же, неустойчивое положение театрального артиста (в США нет постоянных трупп), горький опыт актерских скитаний. Однако годы на сцене даром не пропали, и когда на экране в фильме Джона Шлезингера «Полуночный ковбой» (1969) появился прихрамывающий итальянец Энрико Риццо, критикам, следящим за судьбой Хоффмана, стало ясно, что в нем отозвались многие его роли 60-х годов.

В «Полуночном ковбое» возникает ситуация, уже знакомая по «Выпускнику»: «простак» попадает в грязный, жестокий и равнодушный мир. «Простака» на этот раз играл Йон Войт, а роль плута-карманника, собственной жизнью иллюстрирующего нежизненность традиционных мифов и иллюзий (вроде пресловутой «американской мечты»), досталась Дастину Хоффману. Актер играет так, что кажется, будто весь нищий, задавленный, озлобленный мир нью-йоркского «дна» смотрит на нас глазами этого «итальянца в Америке». Зачесанные назад густые черные волосы открывают неприятное лицо с напряженным взглядом, в котором подозрительность чередуется со злобой, а желание надуть — со страхом быть пойманным или с насмешкой над очередной жертвой. Зажатый в тиски гигантским городом, безжалостно выброшенный из жизни, Риццо ни во что не верит и никого не жалеет. Но вот на его пути встречается простодушный Джо Бак с его наивной верой в свои (мужские) возможности, и Риццо вдруг чувствует, что ему есть на кого надеяться: он верит, что перед ним — олицетворение Америки, солнечной Флориды. Хоффман показывает здесь пробуждение человечности (то есть способности верить в лучшее) в «обрубке человечины» — так он сам называл себя в юные годы, когда завидовал высоким и стройным блондинам — таким, как герой Йона Войта. Актер очень тонко передает, как постепенно смягчается жесткий, уверенный взгляд Риццо, как начинает в нем сквозить робость, застенчивость, деликатность. Однако в мире, где признаются лишь сила и энер-

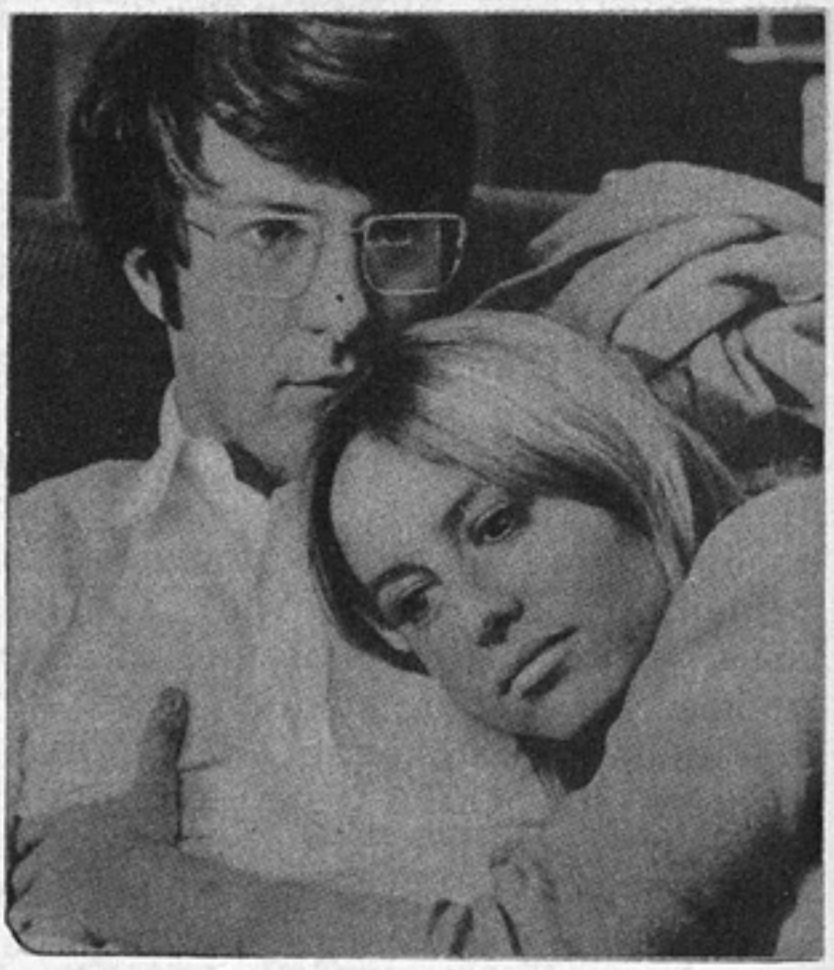


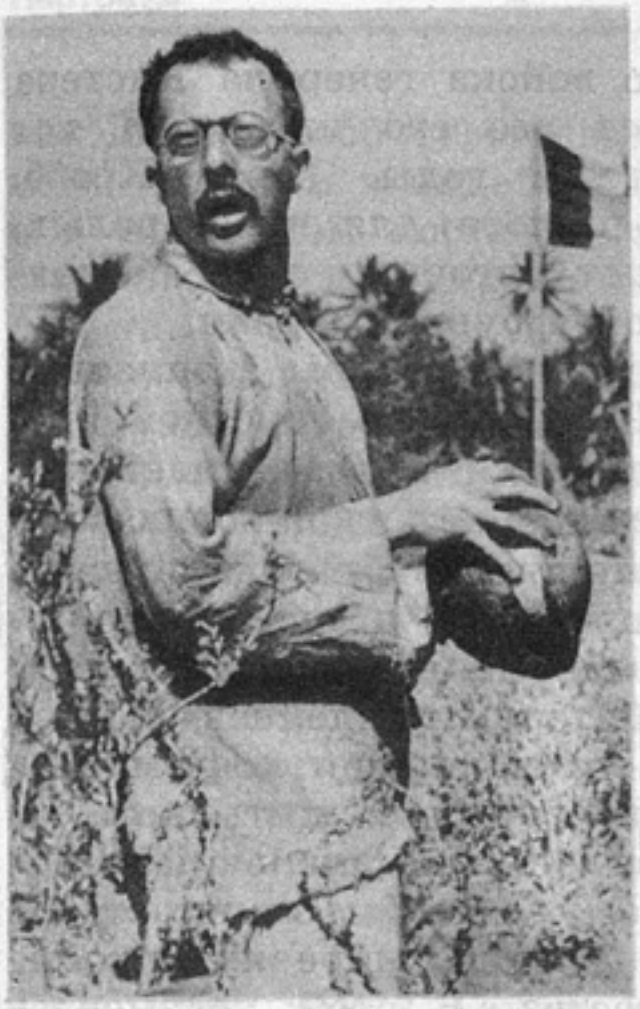
Слева:

С Катрин Росс в фильме «Выпускник», режиссер Майк Николс
С Миа Фэрроу в фильме «Джон и Мэри», режиссер Питер Йетс
В фильме «Маленький большой человек», режиссер Артур Пенн

Справа:

С Йоном Войтом в фильме «Полуночный ковбой», режиссер Джон Шлезингер
С Сьюзан Джордж в фильме «Соломенные псы», режиссер Сэм Пекинпа





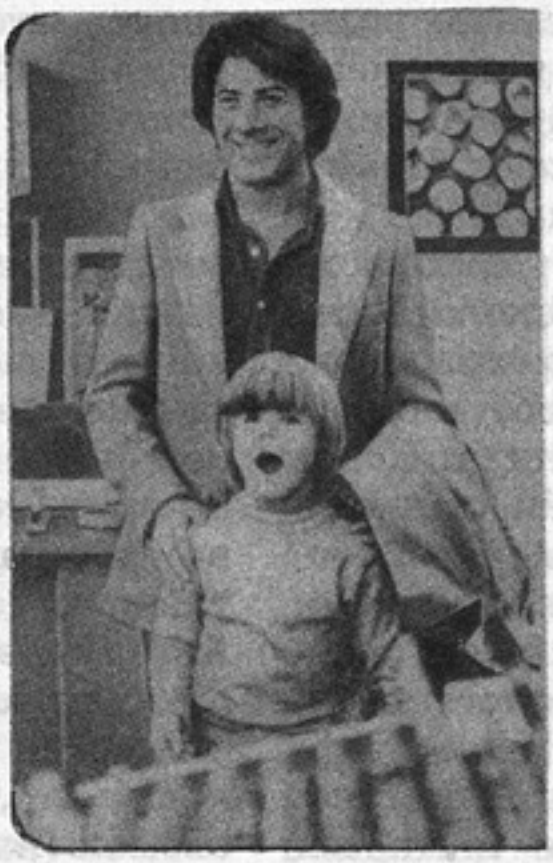
Слева:

В фильме «Мотылек», режиссер Фрэнклин Шеффнер

В фильме «Срок свободы», режиссер Улу Гросбард

Справа:

На съемках фильма «Ленни»: Дастин Хоффман, режиссер Боб Фосс и актриса Лайза Минелли



С Джастином Генри в фильме «Крамер против Крамера», режиссер Роберт Бентон

С Чарлзом Дарнингом в фильме «Тутси», режиссер Сидней Поллак

гия, пробуждение личности суть слабость, немощь: в автобусе на пути в «благословенный Майами» Рицco умирает.

Роль Энрико Рицco показала, что Хоффману под силу сложнейшие характеры, и стала как бы искуплением «нечаянной» славы, обрушившейся на него после «Выпускника»[1], первой действительно выдающейся ролью артиста.

Второй такой ролью открылись для Хоффмана 70-е годы. В прекрасном фильме Артура Пенна «Маленький большой человек» (1970) — эпической балладе о покорении (точнее, уничтожении) индейских племен Дальнего Запада войсками генерала Кастера — Хоффману досталась роль, которую можно назвать энциклопедией плутовского характера в кино. Кем только не был его Джек Крэбб! Ребенком его похитили индейцы — он стал индейцем и за храбрость получил прозвище Маленького большого человека. Юношей его похищают белые завоеватели и отдают на воспитание в семью священника Пендрэйка. Но миссис Пендрэйк, великая охотница до мужчин, учит его совсем не «христианской нравственности», а Бешеный Билл Хиккок преподает ему уроки безжалостности, дает в руки пистолет. Герой Хоффмана проходит школу мошеннического бизнеса, безнадежно пытается стать профессиональным убийцей и т. п. Он возвращается к индейцам, где, казалось, обретает семейное счастье, но войска генерала Кастера уничтожают все его племя. И вот теперь, спустя годы, Джек Крэбб, обитатель приюта для престарелых, рассказывает историку о своей долгой, горькой и бурной жизни.

От откровенной сатиры в эпизодах с миссис Пендрэйк до грустной иронии и жестокого реализма индейских сцен актер ведет свой персонаж легко и естественно благодаря неизменяемости типа — плута, одерживающего верх над «хозяевами жизни», истребителями индейцев. В каждом новом превращении хоффмановский Джек начинает жить как бы заново, ибо он — маленький человек, которому, кем бы он ни становился, нет места в мире жестокости и хищничества. В этой неизменяемости — авторский голос, соотносящий кровавые эпизоды фильма с современными ему событиями войны во Вьетнаме, с расистскими нравами наших дней. В ней — точка временно́го отсчета, заданная вводным и заключительным появлением на экране — не лица (мы его фактически не видим) — глаз и морщин, шедевра гримерного искусства, превратившего лицо тридцатитрехлетнего Хоффмана в изборожденный историей лик уникального старца. Грим и пластическая убедительность актера таковы, что, даже зная обстоятельства съемок (на грим уходило пять часов), продолжаешь верить, будто на экране действительно живой свидетель минувших эпох.

Роль Джека Крэбба оказалась для Дастина Хоффмана рубежной. В ней как бы соединилось все, что было им найдено в спектаклях и фильмах 60-х годов. Однако десять ролей, сыгранных в последующие десять лет, то есть в 70-е годы, фактически представляют собой десять детальных разработок целостного и многогранного характера Джека Крэбба, как если бы Маленький большой человек продолжал свои бесчисленные плутовские похождения. И точно так же,

---

[1] Заметим, что появление в «Выпускнике» не было экранным дебютом Хоффмана. Им стала эпизодическая, длившаяся меньше минуты сцена в фильме Артура Хиллера «Тигр добивается своего» (1967). Затем в том же году он снялся в итало-американской ленте «Один доллар на семь подлецов» («Миллионы Мэдигана») режиссера Джорджо Джентили. А сразу после «Выпускника» была еще посредственная любовная драма Питера Йетса «Джон и Мэри» (1969), где ни Хоффману, ни его партнерше Миа Фэрроу делать было нечего, если не считать то испытующих, то влюбленных взглядов друг на друга.

как Джек Крэбб чувствовал себя легко и удобно и в индейских одеждах, и в красочном костюме завсегдатая салунов, и в шкурах погонщика мулов, так и Хоффман легко становился то популярным композитором рок-музыки, то задумчивым математиком, то каторжником, то банковским служащим, то поэтом-анархистом, то уголовником, то возлюбленным молодой Агаты Кристи, то примерным семьянином, брошенным женой. Все эти персонажи воплощали грани единого характера — человека, старающегося не замечать очевидное: он лишний в окружающем его жестоком мире.

В фильме с длиннейшим названием «Кто такой Гарри Келлерман и почему он говорит обо мне эти ужасные вещи?» (1971) режиссера Улу Гросбарда Хоффман играет популярного композитора, помешавшегося на собственном успехе. Хотя жизнь Джорджи Солоуэя и омрачена постоянными угрозами мифического Келлермана, Хоффман далек от скрупулезного воспроизведения всего комплекса страхов, подозрительности, метаний своего героя — его Джорджи то наигрывает на гитаре, то сочиняет песню, то вспоминает о своей женитьбе, то ухаживает за молоденькой певицей и т. д. Нет сомнений — все угрозы им же самим выдуманы. Чего Солоуэй действительно опасается, так это падения своей популярности. От чего он всерьез прячется — то за новые знакомства, то за имитацию интенсивной творческой деятельности,— так это от одиночества, от отчуждения, от царящей повсюду атмосферы равнодушия: ни психиатру, ни многолетнему соавтору, ни даже сыну практически и дела нет до его страхов. Он один.

В 1970 году, когда закончились съемки «Маленького большого человека», Дастин Хоффман сказал: «Я не насильник, я не стреляю, не сражаюсь, но насилие меня беспокоит — мне хотелось бы дать это почувствовать в конкретной роли». Эта возможность вскоре представилась ему в фильме «поэта насилия» Сэма Пекинпа «Соломенные псы» (1971). В начале фильма его персонаж Дэвид Семнер — скромный, застенчивый математик, приехавший из США с молодой женой на ее родину, в Англию, в небольшой корнуоллский городок. Местные хулиганы преследуют его жену, но он ничего не замечает — он сосредоточен на своей диссертации. Дэвиду только неуютно в общественных местах, где вокруг него тотчас же сгущается атмосфера нетерпимости, ненависти к «чужаку» (ситуация, хорошо знакомая Хоффману). По замыслу Пекинпа, здесь следует видеть «модель Вьетнама»: историю взаимоотношений нерешительного либерала и распущенных «аборигенов». Но в трактовке Хоффмана молодой американец не нерешителен, а ненаблюдателен, непонятлив: так, скажем, он просто не догадывается, что его приглашают на охоту лишь для того, чтобы выманить из дома, где остается его красивая юная жена. Тучи сгущаются, и вот уже Дэвиду приходится защищать свой дом, жену, себя и беспомощного местного дурачка, над которым готовится расправа. Опять-таки вслед за Пекинпа поведение Дэвида в эпизоде осады дома критики трактовали в «джеймсбондовском» стиле: в ответ на жестокость Дэвид якобы становится «настоящим мужчиной» (читай: «настоящим американцем») и обретает «право» быть еще более жестоким. Другими словами, эпизод рассматривался в качестве рекомендации — как американцам надлежит вести себя во Вьетнаме. Однако кому бы ни принадлежала эта идея (Пекинпа или его истолкователям), она совершенно не подтверждается происходящим на экране. Когда дом окружен и под ударами булыжников разлетаются стекла и трещат рамы, загнанному в угол, безоружному Дэвиду в последнюю секунду приходит в

голову использовать сковородку с кипящим маслом (на манер средневековых воинов). Затем ему попадаются под руку волчий капкан, палка. Конечно, их «подкладывает» режиссер, но Хоффман всякий раз точно передает ощущение «последней черты», когда отступать некуда и человек вынужден защищаться. Отталкиваясь не от идеи, а от физического переживания ситуации, отношения к предметам, актер наглядно показывает непривычность насилия для Дэвида, его принципиальную неготовность к нему. В фильме совершенно очевиден разрыв между идеей (как бы к ней ни относиться) и жизненными, психологическими мотивировками. Кроме того, аккуратно причесанный и одетый, с задумчивым взглядом через очки, молодой интеллигент Дэвид так же немыслим в функции Джеймса Бонда, как Дастин Хоффман в ролях победоносных суперменов.

И в самом деле, в его «крэббовской» череде перевоплощений одного и того же характера нет именно победителей. Проходимец Луи Дельга из фильма Фрэнклина Шеффнера «Мотылек» (1973), ставший каторжником на Дьявольском острове, все свои усилия тратит на то, чтобы помочь бежать оттуда бандиту по прозвищу Мотылек (Стив Маккуин), а сам отдается на милость тюремных властей. Перед нами вариант «парного персонажа», введенного в кинематографический обиход в 1969 году Питером Фонда и Дэннисом Хоппером в фильме «Беспечный ездок» и продолженного тем же Дастином Хоффманом с Йоном Войтом в «Полуночном ковбое». В данном случае речь идет о двух ипостасях одного реального исторического героя — Анри Шаррьера, отсидевшего в свое время на каторге и написавшего об этом книгу. Однако распределение смысловой нагрузки между обоими персонажами было настолько неравномерным, что, в отличие от «Полуночного ковбоя», Хоффман оказался здесь в роли фактически вспомогательной. Правда, актеру удалось найти оригинальное пластическое решение: его Луи Дельга, в халате каторжника, в круглых, то и дело спадающих на нос очках, являет собой тип чудака, того же маленького человека, противопоставившего человечность убийственным условиям каторги, миру жестокости и насилия.

Но вот очередной поворот судьбы, и Джек Крэбб принимает новое обличье. Не успели зрители свыкнуться с мыслью, что маленький чудак в круглых очках навеки поселился «на полусвободе» — в доме при каторге, как спустя месяц на экраны вышел фильм, где он — уже скромный банковский служащий из провинциального итальянского городка. В картине Пьетро Джерми «Альфредо, Альфредо» (1974), вариации на тему фильма «Развод по-итальянски», «Хоффман играет все того же простодушного маленького человека, стремящегося к свободным чувствам в несвободном, скованном предрассудками мире: пусть разводы теперь в Италии и разрешены, наученный горьким опытом одного брака, он не рвется к следующему, хотя, похоже, его не избежать. Альфредо — первая комедийная роль Хоффмана, где ему к тому же пришлось решать и проблему национального характера. Причем, если темперамент и пластическая восприимчивость позволили Хоффману создать убедительный внешний рисунок национального типа, то внутреннюю целостность характера итальянского провинциала ему воссоздать не удалось, и в результате тотчас же возникли языковые проблемы — актера пришлось дублировать на итальянский язык, а для американского проката делать английские субтитры. Лучшие куски роли — те, где Альфредо сначала ухаживает за Марией-Розой, «женщиной своей мечты», а потом отбивается от ее неуемных страстей, от лавины любовных писем и телефонных звонков.

Прямой противоположностью оказалась роль в фильме Боба Фосса «Ленни» (1974). Ленни Брюс — актер-импровизатор, умерший в 1966 году при загадочных обстоятельствах (полагали, что его убила полиция). Его яростные сатирические монологи, направленные против истэблишмента, принесли ему только ненависть властей.

Хоффман старался показать борьбу художника в полицейском обществе — борьбу с обывателями, безоглядную и неистовую до безумия. Его Брюс бросает вызов истэблишменту не только со сцены; самим своим поведением он нарушает принятые общественные нормы (в том числе и нормы приличия) так же демонстративно, как и множество его сверстников в разгар молодежных выступлений конца 60-х — начала 70-х годов. Публичные насмешки Ленни над полицейскими не раз приводили его на скамью подсудимых, и Хоффман повернул образ так, что трагический финал жизни его героя (причины его и в фильме остаются невыясненными) становится не просто результатом мести. В нем итог борьбы актера за независимость мышления и неприкосновенность частной жизни. Ко второй половине 70-х годов это противостояние маленького человека и государства окрасилось в США в тона политического терроризма.

В 1976 году Дастин Хоффман снялся сразу в двух фильмах, посвященных политическому терроризму,— «Вся президентская рать» Алана Пакулы и «Марафонец» Джона Шлезингера. В первом он играл своего современника, журналиста Карла Бернстайна, который вместе с Робертом Вудвордом написал книгу об «уотергейтском скандале». В «Марафонце» его персонаж — сын человека, обвиненного в эпоху маккартизма в принадлежности к коммунистической партии и покончившего с собой. Теперь, из-за «двойной игры» его брата, Бэйб втянут в интригу с алмазами и золотом, награбленными бывшим нацистским врачом (его играет Лоренс Оливье) у заключенных концлагеря. Выбравшийся из всех передряг Бэйб в финале фильма держит под прицелом своего мучителя и на его глазах бросает в воду алмазы — все, чему посвятил бывший нацист свою жизнь. Этот эпизод — еще и столкновение двух актерских школ: американской, где, как у Хоффмана, пластика и осмысление текста целиком подчинены эмоциональному переживанию ситуации, и английской, где эмоциональный эффект — производное от пластической и смысловой трактовки текста.

70-е годы Дастин Хоффман завершил тремя ролями: Макса Дембо в фильме Улу Гросбарда «Срок свободы» (1978), Уэлли Стэнтона («Агата», 1979, режиссер Майкл Эйптед) и Тэда Крамера в ленте Роберта Бентона «Крамер против Крамера» (1979). Последний фильм наши читатели, наверное, помнят. По жанру это своего рода очерк о разбитой семье, о попытке отца самостоятельно воспитать ребенка, о «дележе» ребенка на суде. Как и в случае с «Выпускником», причины широкого резонанса картины следует искать не в оригинальном художественном решении, а в сложившейся реальной общественной ситуации, которую фильм пусть скромно, но представил. Это было время, когда бурно обсуждались вопросы, связанные с расцветом движения за освобождение женщин, с новым отношением к жизненному успеху: на экране, например, он решительно приносится в жертву ребенку — Крамер отказывается от выгодной работы. Вся роль героя выдержана Хоффманом в стиле телевизионных «семейных драм», то есть предельно приземлена, физически конкретизирована. Во всяком случае ради злободневности темы — отношение к семье, а через нее — к традиционным ценностям — актер подавил здесь в себе ту яркую, колоритную характерность, которая приносила

ему раньше успех во многих фильмах и позволила спустя три года после Крамера создать подлинный актерский шедевр в другой хорошо известной у нас картине — «Тутси» (1982).

Как и Джек Крэбб, Майкл Дорси — тоже своего рода рубеж в творчестве Хоффмана. В нем суммировались те поиски типологии героя, которыми отмечены его роли, сыгранные после «Маленького большого человека». В «Тутси», как помнит читатель, безработный актер Майкл Дорси вынужден переодеться женщиной, дабы получить роль в рекламной телепередаче из разряда «мыльных опер». Особенность этой работы Хоффмана — ее многослойность: актер играет актера, притом актера, играющего женщину; притом актера, который даже в облике женщины не в состоянии не быть самим собой; женщина, которую играет Майкл Дорси, из выдумки превращается в реального человека; Майкл Дорси, напротив, из живого человека в глазах окружающих превращается в миф, в выдумку. Легкость, психологическая и пластическая непринужденность, с какой Хоффман переходит из одного состояния в другое и передает все физические и духовные особенности и Майкла Дорси и Дороти Майкл с, доказывает, что какими бы спорными или проходными ни казались иные из ролей Хоффмана 70-х годов, они послужили ступеньками к обретению высшей творческой свободы. Традиция переодевания женщин в мужскую, мужчин в женскую одежду знакома театру издревле, да и кино освоило ее давно. Главная особенность роли в том, что из условного персонажа Дороти (мы знаем, что ее играет мужчина) постепенно превращается в безусловный, реальный, в самостоятельно существующий персонаж. По форме это шутливое, но по сути вполне серьезное признание за американской женщиной права на независимость — в чем ей отказано правящим классом и за что борется феминистское движение. С другой стороны, история Майкла Дорси высмеивает социальную ситуацию, когда нищий может выбиться в люди только одним путем: исчезнув, уничтожив самого себя, стерев собственную индивидуальность.

...За шестнадцать лет работы в кино Дастин Хоффман сыграл семнадцать ролей. Не так уж и много. Конечно, это говорит об отборе, о принципиальности актера. Но это можно истолковать и по-другому — как признак слабой заинтересованности Голливуда в герое-жертве, неудачнике, изгое, «лишнем человеке». А ведь изгойство — сквозной импульс в искусстве Дастина Хоффмана. В массе своей голливудская продукция не нуждается в героях-аутсайдерах, ибо и в жизни современных Соединенных Штатов уже давно делается ставка на людей сильных, удачливых, преуспевающих. Герои Хоффмана, чужаки среди суперменов и ловкачей, возвращают зрителей к реальностям той жестокой социальной игры, которую ведут со своим народом властители страны. Вот почему, с удовольствием следя, как энергичная Дороти оставляет в дураках поставщиков глупейшего телезрелища, зрители видят за ней не только безработного актера Майкла Дорси, но и проблемы, окружающие сегодня самого Дастина Хоффмана — одного из талантливейших актеров современного американского кино.

Михаил ЛЕВИТИН

Перед выбором

На нашем экране

«Деревня Ву Дай в те дни»

События фильма «Деревня Ву Дай в те дни» происходят во времена оккупации Вьетнама французскими колониальными войсками — в годы героического сопротивления вьетнамского народа внутренней и внешней реакции, поставившей своей целью свести на нет завоевания Августовской революции 1945 года. Однако ни жарких боев, ни яростных схваток, ни преследований или партизанских рейдов по тылам врага в картине нет, а изобразительный строй ленты, авторская интонация, само развитие сюжета далеки от романтической приподнятости. Это рассказ о герое, которому подвигов — в привычном значении этого слова — совершать не доводится. Учитель частной школы Тхы пишет статьи о тяжелом положении своих односельчан, об издевательствах и мздоимстве богатеев и чиновников, проявляет непоказное сочувствие к страданиям крестьян, стараясь помочь им и словом и делом. Потом, когда по приказу властей газета, где печатались его разоблачительные материалы, закрывается, он решает сменить перо на винтовку и уходит к партизанам. «Мне надо идти... Я обязательно вернусь»,— этими словами и заканчивается фильм «Деревня Ву Дай в те дни».

Казалось бы, авторы картины останавливаются как раз на том, с чего можно было бы начать: ведь именно дальнейшая судьба учителя и журналиста, ставшего бойцом-патриотом, могла бы дать немало поводов для создания яркого, захватывающего, остросюжетного зрелища. Однако вслед за известным вьетнамским писателем Нам Као, по мотивам произведений которого поставлен этот

«ДЕРЕВНЯ ВУ ДАЙ В ТЕ ДНИ» («LANG YU DAI NGAY AY») (по произведениям Нам Као) Автор сценария Доан Ле. Режиссер Фам Ван Кхоа. Оператор Нгуен Куанг Туа. Художник Нгуен Нгок Туан. Композитор Ле Йен. Производство студии художественных фильмов (СРВ).

фильм, режиссер Фам Ван Кхоа и сценарист Доан Ле выбирают куда более сложный и, я бы сказал, не вполне привычный для сегодняшнего кинематографа путь. Сложность и непривычность его состоят прежде всего в том, что сюжетное построение фильма как бы намеренно не «укреплено» здесь фабульной занимательностью, а стилистика и манера рассказа столь сдержанны, безыскусно просты и лаконичны, что поневоле напрашивается сравнение с бесстрастной протокольной записью, где всякое отступление от последовательного, чуть суховатого изложения фактов, одних только фактов, попросту недопустимо. На этом пути, столь далеком от канонов приключенческого жанра, интерес зрителя завоевывается не сразу и не вдруг. Зато в итоге он может оказаться куда более прочным и глубоким, чем интерес к туго закрученным сюжетным перипетиям «боевика» с пальбой и преследованиями.

«Деревня Ву Дай в те дни» — фильм, построенный по так называемому новеллистическому принципу: здесь всего одна, но четко прочерченная сюжетная линия, один главный герой, последовательно выдерживается повествовательная интонация. Это интонация воспоминаний, когда давние события, оживающие в памяти рассказчика, видятся как бы сквозь дымку прожитых лет, и многое из того, что когда-то казалось важным, теперь отодвинулось на второй план, а то и вовсе забылось.

Воспоминания отрывочны, порой излишне подробны, порой до обидного скупы. Экран сосредоточивает наше внимание на главном — на характере человека, всем ходом истории своей страны поставленного перед необходимостью нравственного выбора, от которого зависит не только его личная судьба, судьба родных и близких ему людей, но во многом и судьба родины. Судьба революции, требующей не бездумных жертвоприношений, не слепого повиновения, но осознанного, беззаветного, а потому и действенного служения. С кем ты, учитель Тхы? За кого болит твоя душа? Что думаешь делать? — словно бы спрашивают авторы у своего героя. Спрашивают, но не торопят с ответом.

Сжигали людей в огне насилия,
Бросали невинных в пучину
страданий.
Обман царил и в небе
и на земле,
И сети коварства опутывали
все вокруг...
На земле была растоптана
гуманность,
Попрана небесная
справедливость,—

написал в конце XV века великий вьетнамский мыслитель, военачальник и поэт Нгуен Чай, один из руководителей и идеологов освободительной борьбы народа против иноземных захватчиков. Слов этих в картине «Деревня Ву Дай в те дни» никто не произносит, но их раскаленный, обжигающий пафос чувствуется в самой художественной ткани повествования — сквозь сдержанность авторских интонаций, несмотря на подчеркнутую конкретность и локальность происходящего.

Вот опустившийся, отвергнутый всеми несчастный Ти Фео — когда-то по оговору советника Киена он был схвачен полицией и приговорен к восьми годам каторги, а теперь буянит, попрошайничает, давно и прочно забыв о своем человеческом достоинстве. Вот немощный старик Хак, чей единственный сын, не стерпев надругательств, ушел на север к партизанам. Все, что осталось у старика,— маленький фруктовый садик и такая же немощная, как он сам, собака, но и на это нехитрое добро уже зарятся советник Киен и его жадные прислужники. Вот опухшие от голода дети учителя Тхы, его до срока постаревшая жена, высохшая от слез и непосильной работы мать — что будут они есть завтра, если уже сегод-

ня самым большим лакомством стало для них отвратительное варево из отрубей? Вот оскудевшая, нищая деревенька Ву Дай — покосившиеся хижины, худые крыши, давно заросшие тиной каналы... А сколько еще таких вот деревень на многострадальной вьетнамской земле? Поистине прав был Нгуен Чай: «Бамбука в Южных морях не хватит, чтобы записать все злодеяния. Всеми водами Восточного моря не смыть крови и слез...»

Не сразу, исподволь приходит учитель Тхы к решению бороться. Сегодня — пером, словом своим, беспристрастными свидетельскими показаниями: «Я это видел!» Завтра, когда не станет возможности высказываться открыто,— плечом к плечу с десятками, сотнями тысяч соотечественников, вышедших на бой за свободу и независимость родины с заточенными бамбуковыми палками, мечами и старыми ружьями в руках. Впереди у этих бесстрашных воинов — долгие годы лишений и потерь, великого самоотречения и жертв во имя общей победы. Долгие годы — до мая 1953 года, когда в битве при Дьенбьенфу французский экспедиционный корпус будет наголову разбит патриотами Вьетнама.

Как и создатели фильма, актер Нгуен Хыу Мыой, исполняющий главную роль, не склонен идеализировать своего героя и таким образом как бы «облегчать» ему выбор жизненного пути. Перед нами не поднятый на котурны, лишенный изъянов и слабостей победитель, но именно живой, узнаваемый человек. Учитель Тхы осознает свою необходимость встать в строй бойцов сопротивления не по наитию, не по воле случая или указке авторов. Он сам выбирает свой путь. И советчиком служит ему здесь одна только совесть.

Бывший товарищ Тхы, вместе с которым они когда-то так восторженно и страстно мечтали о светлом и свободном будущем, предал идеалы юности, провозгласил целью и смыслом своей жизни забытье и сытый покой, а в итоге оказался во вражеском стане — его завербовала полиция. Это одна дорога, один из вариантов выбора, отвергнутый учителем. А вот и еще один — его предлагает Тхы некий вальяжный издатель: вы, говорит он, умеете писать, так почему бы вам не заняться переводами импортного «шика»?.. Но этот путь твердо отвергает Тхы. И хотя оба этих эпизода получились несколько иллюстративными и поверхностными, их роль в общей содержательной структуре ленты велика: авторы стремятся показать сложность и неоднозначность жизни, всегда и везде, но в особенности на крутых поворотах истории, требующей от каждого человека его собственного, единственно верного решения...

Фильм «Деревня Ву Дай в те дни» продолжает ведущую для кинематографа братской страны тему борьбы вьетнамского народа за независимость, за демократические преобразования. Однако обращен он не к ярким героическим эпизодам этой борьбы, а к нравственным ее аспектам, вернее сказать — к исследованию причин, по которым каждый честный вьетнамец, каждый истинный патриот так или иначе приходил к решению взять в руки оружие, чтобы сражаться.

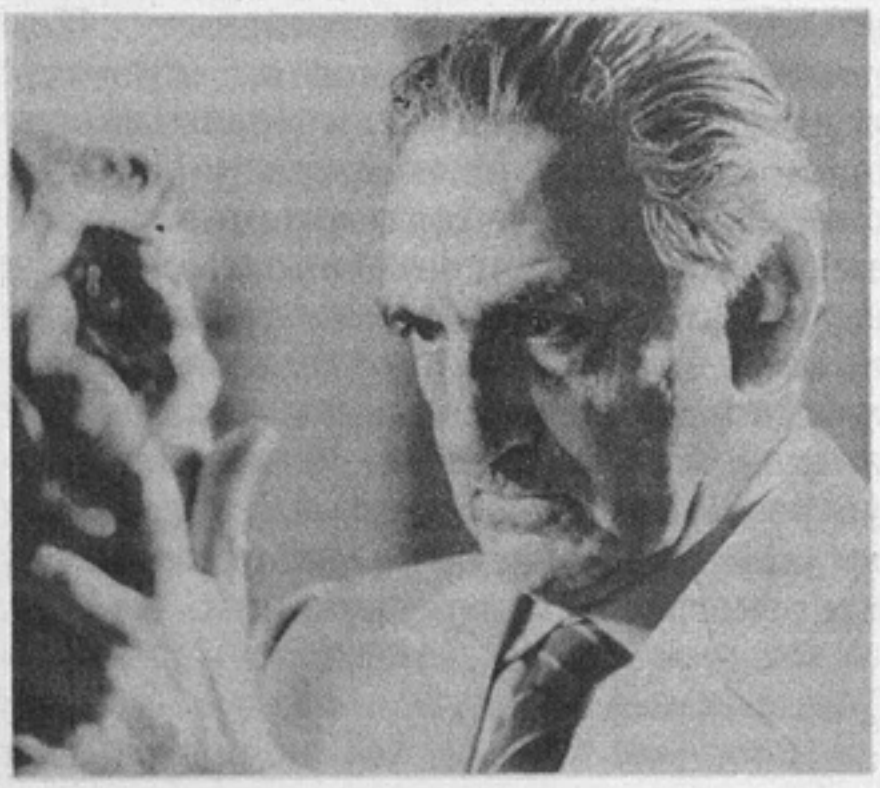
По авторскому замыслу и стилистике картина эта сродни плакату. Полутона, недоговоренность, промедление в выводах или размытость оценок здесь исключены. Именно определенность и категоричность позиции авторов, сдержанность, безыскусная простота и мужественная сила этого рассказа позволяют зрителю явственно осознать то, что составляет суть характера и жизненных устремлений героя фильма, а к финалу ленты ощутить ее неброский, но искренний и впечатляющий пафос.

Николай ПАКЛИН

Как в жизни...

На нашем экране

«Сто дней в Палермо»



Это жестокий фильм. Он начинается с убийства и убийством кончается. Но эта жестокость — не плод фантазии авторов. Такова действительность. Экран лишь воспроизвел ее, практически ничего не добавляя.

Ленту «Сто дней в Палермо» известного итальянского режиссера Джузеппе Феррары мне довелось увидеть еще до того, как она вышла на экраны в Италии. Просмотр организовала Ассоциация иностранной печати в Риме, ежегодно присуждающая свой престижный приз «Золотой глобус» лучшему итальянскому фильму. (Я входил в состав специального кинокомитета ассоциации.) Интерес к этой работе Джузеппе Феррары был огромный. В «вечном городе» повсюду были расклеены красочные рекламные анонсы, оповещающие о скором выпуске картины в прокат. И удивляться тут нечему. Ведь Феррара по горячим следам снял фильм о событии, которое буквально потрясло Италию,— об убийстве в Палермо генерала карабинеров, префекта главного города Сицилии Карло Альберто Далла Кьеза. Участник итальянского движения Сопротивления, генерал Далла Кьеза пользовался репутацией республиканца, решительно защищающего демократические институты страны. Его имя было овеяно ореолом победителя терроризма, захлестнувшего Апеннины в конце 70-х — начале 80-х годов. (Вспомните «преступление века» — похищение и убийство весной 1978 года террористами из так называемых «красных бригад» Альдо Моро, лидера христианско-демократической партии, неоднократно возглавлявшего итальянское правительство.) С назначением Далла Кьеза на долж-

---

«СТО ДНЕЙ В ПАЛЕРМО» (“CENTO GIORNI A PALERMO”)

Авторы сценария Джорджо Арлорио, Пьерджованни Анкизи, Джузеппе Феррара, Рикардо Якона, Пеппучо Торнаторе. Режиссер Джузеппе Феррара. Оператор Сильвио Фраскетти. Художник Антонио Визоне. Композитор Витторио Джельметти. Производство “TV. Cine 2000 CLCT” (Италия).

ность префекта Палермо многие в Италии связывали надежду положить конец всесилию сицилийской мафии.

После просмотра картины мы, журналисты, засыпали вопросами Джузеппе Феррару.

— Прежде чем приступить к съемкам, я тщательно изучил множество различных материалов, имеющих отношение к ста трагическим дням, которые провел в Палермо на своей последней должности Далла Кьеза,— рассказал режиссер.— Я побывал на местах событий, встречался с сослуживцами генерала и его родственниками, беседовал со следователями и судьями, запасся фотографиями, в том числе сделанными на месте преступления и не попавшими в газеты. Даже на меня, человека, привыкшего к преступлениям мафии, эти фотографии произвели страшное впечатление. По ним я воспроизводил затем сцену убийства генерала. Хочу подчеркнуть, что, работая над фильмом, я придерживался прежде всего фактов и избегал вымысла. По сути дела, это документальный фильм. И подбирая актеров, я стремился к тому, чтобы даже внешне они были похожи на реальных персонажей. Вот почему на роль генерала Далла Кьеза я пригласил Лино Вентуру — его физическое сходство с Далла Кьеза просто поразительно. А роль его молоденькой жены сыграла одна из лучших итальянских киноактрис Джулиана Де Сио. Она и в жизни, и в фильме, мне кажется, во многом напоминает жену генерала, пытавшуюся в порыве отчаяния собственным телом прикрыть мужа от пуль преступников.

— А не рискованно было снимать фильм в Палермо?

— Риск был. В гостинице постоянно раздавались подозрительные телефонные звонки, на съемочной площадке в свете юпитеров нередко мороз пробегал по коже, особенно когда поблизости проносились мощные скоростные машины, из которых обычно мафиози стреляют в свои жертвы. Однажды пришлось даже вызвать полицию с тем, чтобы проверить содержимое длинного черного футляра, который не выпускал из рук появившийся на площадке молодой человек. Футляр оказался пустым, но мы подозревали, что в нем был спрятан короткоствольный автомат — излюбленное оружие бандитов. Зато когда мы снимали массовые сцены с рабочими, нас принимали не только дружелюбно, но даже с энтузиазмом.

— Как встретили ваш фильм в Палермо, когда вы устроили там первый просмотр?

— Многие из представителей власть имущих демонстративно его бойкотировали...

Фильмов о мафии в Италии снято немало. Снимал их и Джузеппе Феррара. Почему режиссер вновь обратился к этой теме? Только ли потому, что на сей раз мафиози совершили из ряда вон выходящее преступление — убили префекта полиции, генерала корпуса карабинеров? Нет, конечно. В своей новой картине Феррара исследует сегодняшнее состояние мафии. Его анализ заставляет во многом по-иному взглянуть на эту преступную организацию, как бы подводит черту под рассказом о той, «старой», традиционной мафии, история которой уходит своими корнями в глубь веков, и открывает лицо мафии «новой», современной.

Чем была мафия прежде, даже сравнительно недавно? Организацией, охранявшей интересы помещиков на Сицилии. Мафиози убивали крестьян, бунтовавших против помещичьего произвола, жестоко расправлялись с профсоюзными активистами, пытавшимися объединить сицилийских трудящихся, срывали, в том числе с помощью минометов и пулеметов, митинги и манифестации. За это помещики им платили. На «заработанные» деньги, кстати сказать, относительно небольшие, мафиози покупали земельные участки, разбивали сады, строили дома. В городах, пользуясь покро-

вительством тех же латифундистов, они содержали подпольные игорные притоны, облагали поборами торговцев, собирали дань с проституток. У мафии был свой «кодекс чести», освященный давними традициями.

Очень быстро на Сицилии сформировался целый слой предпринимателей-мафиози. Кроме всего прочего, в их задачу входило «очищение» денег от грязи и крови. Пропущенные через маховик легального бизнеса, они поступали на банковские счета главарей преступной организации, которые после этого могли ими открыто распоряжаться по своему усмотрению. Предприниматели-мафиози завели дружбу в политических верхах Сицилии, а через них укрепили свои связи в «высоких сферах» Рима. Щупальца мафии потянулись и в другие крупные города Италии. Вот только один пример. В 1959—1964 годах асессором общественных работ Палермо был христианский демократ Вито Чианчимино, известный среди мафиози по прозвищу дон Мазино. С помощью мафии он был избран мэром и вошел в правящий клан христианско-демократической партии. О его связях с мафией стало известно из показаний одного из боссов преступной организации, некоего Бушетта, решившего встать на путь сотрудничества с судебными властями после того, как его клан оказался побежденным в междоусобной «войне» бандитских шаек и оба его сына были зверски убиты соперниками, а ему самому пришлось искать убежище от неминуемой расправы в... тюремной камере под усиленной охраной.

Но и участие мафии в строительном бизнесе — лишь предыстория. Подлинную «золотую жилу» мафия обнаружила в подпольной торговле наркотиками, которой она начала заниматься еще в 60-е годы. Ее главным партнером и покровителем выступила американская «Коза ностра» — самая могущественная в мире корпорация организованной преступности. Головокружительно возросли доходы главарей мафии. К их финансированию подключились специально созданные крупные банки.

Взвинтив ставки в игре, мафия изменила и ее правила. Старый «кодекс чести» был отброшен как ненужный фиговый листок. Став по сути дела филиалом американской мафии, мафия итальянская взяла на вооружение ее гангстерские методы.

...В это яркое солнечное утро начальник уголовной полиции Палермо Джордано Б. Джулиано был настроен весело. Незадолго до этого он направил в прокуратуру Итальянской республики обстоятельный доклад — плод своих двухлетних секретных расследований участия мафии в международной торговле наркотиками. Джордано Б. Джулиано был уверен, что на этот раз преступники у него в руках. Перед тем как отправиться из дома на работу, он зашел в бар напротив выпить чашечку крепкого бодрящего кофе. Лично он ничего не боялся, полагаясь на быстроту реакции и умение всаживать, как он сам говорил, «десять пуль за три секунды в разные цели». В тот самый момент, когда он отхлебнул первый глоток кофе, в бар вошел парень. Никто не успел и глазом моргнуть, как он несколько раз выстрелил в спину полицейского комиссара. Тот упал, обливаясь кровью. Перепуганный насмерть, истошно закричал бармен. «Заткнись»,— бросил ему убийца и еще раз выстрелил в голову Джордано Б. Джулиано. Так было в жизни. Так воспроизвел сцену убийства в своем фильме Джузеппе Феррара. Поднять руку на высокопоставленного полицейского — это было необычным для сицилийской мафии.

Ровно через три месяца, 25 сентября 1979 года, мафия расправилась с итальянским судьей Чезаре Терранова, членом парламентской комиссии по борьбе с мафией. Убийство Терранова — тоже часть своеобразного пролога «Ста дней в Палермо».

6 января 1980 года мафиози убивают главу сицилийского областного правительства Пьерсанти Маттарелл-лу. Этот левый христианский демократ высказался за привлечение к управлению делами острова итальянских коммунистов, известных своей твердой, принципиальной позицией в борьбе против мафии. Это уже чистейшей воды политическое убийство. Только ли мафия приложила к нему руку? Никто не в состоянии ответить на этот вопрос, в том числе и Джузеппе Феррара. Но режиссер не случайно вслед за очередным убийством палермского прокурора Гаэтано Коста показывает выступающего на митинге секретаря сицилийского областного комитета ИКП, депутата парламента Пио Ла Торре. «Мафия стала выбирать свои жертвы выше и выше,— говорит он, обращаясь к собравшимся. — О чем это говорит? О полной беспомощности наших властей! Об их несостоятельности, неумении и нежелании бороться с мафией!» И еще Пио Ла Торре поднимает сицилийцев на борьбу против строящейся возле городка Комизо американской базы крылатых ракет.

...Мне довелось быть очевидцем мощной антиракетной манифестации, которая состоялась в Комизо 4 апреля 1982 года. Казалось, что в ней принимала участие вся Италия. Срыва сроков сооружения базы не могли допустить ни мафия, получившая выгодные подряды, ни тем более американцы. Сказало ли последнее слово в заговоре с целью убийства Пио Ла Торре американское Центральное разведывательное управление, которое давно поддерживало контакты с мафией? Это остается тайной за семью печатями. Во всяком случае, незадолго до новой антиракетной манифестации, а именно 30 апреля 1982 года, руководитель сицилийских коммунистов был убит вместе со своим водителем в центре Палермо. Этим убийством кончается пролог к фильму. Его мысль однозначна.

Я останавливаюсь столь подробно на этих фактах для того, чтобы дать читателям понять, что стоит за каждым кровавым эпизодом предыстории картины. Сюжет ее, в общем-то, прост, несмотря на хитросплетения и драматизм интриги, основанной на документах[1]. В условиях, когда вся Италия бурлила от негодования, правительство решило направить в Палермо на пост префекта генерала Далла Кьеза. «Что значит быть префектом в Палермо?» — спрашивает генерала один из его офицеров при расставании. «Быть префектом значит представлять государственную власть в провинции. Но я этот пост понимаю как борьбу с мафией»,— отвечает он. Лино Вентура со всей определенностью показывает, что его герой был убежден, что сражение против мафии он выиграет, как выиграл и сражения против террористов. Но в то же время он подчеркивает, что генерал все же не до конца осознавал принципиальную разницу, которая существует между терроризмом и мафией. Если терроризм выступает против государственной системы, то мафия является ее неразрывной составной частью. В борьбе с мафией те методы, которые Далла Кьеза с успехом использовал против террористов, оказались малоэффективными. И мы видим на экране, что, едва заступив на свой пост в Палермо, Далла Кьеза начинает убеждаться в том, что паутина мафии опутывает его со всех сторон. Пожалуй, у любого честного человека, будь он на месте Далла Кьеза, опустились бы руки. Но не у генерала, участника борьбы с фашизмом, принимающего свое назначение в Палермо как гражданский долг перед страной и народом. Таким его и показывает на экране Лино Вентура — му-

[1] Более подробно о мафии можно прочитать в недавно изданных у нас книгах: Шарлье Ж.-М., Марсилли Ж. Преступный синдикат. М., 1983; Полькен Клаус, Сцепоник Хорст. Кто не молчит, тот должен умереть. М., 1982.

жественным, решительным, ощущающим свою огромную ответственность. Недаром его герой обращается в одном из эпизодов картины к рабочим. Именно в них, в людях труда, он рассчитывает найти поддержку.

Мы видим, как Далла Кьеза начинает расследование, отталкиваясь от фактов недавнего убийства начальника уголовной полиции Джордано Б. Джулиано. Это ниточка, которая позволяет потянуть весь клубок преступлений. Так рождается его интерес к финансовым поступлениям на банковские счета предполагаемых мафиози долларов из Америки — в качестве оплаты за поставку наркотиков. Мы физически ощущаем: префект попадает, что называется, в самую точку. Клубок начинает распутываться. И тут же возникает реакция на его действия. Прилетевший в Палермо из Нью-Йорка эмиссар «Коза ностра» шлет префекту предупреждение: карабинеры обнаруживают в багажнике «Рено» у ворот своей казармы очередную жертву мафии. Герой Лино Вентуры принимает вызов. Полицейские и карабинеры проводят крупномасштабную облаву. Над главарями мафии сгущаются тучи. Тогда-то и возникает решение физической расправы с «зарвавшимся» префектом. В редакции сицилийской газеты раздается телефонный звонок. «Я звоню по поручению группы друзей,— говорит неизвестный.— У нас есть важное сообщение. Операция в честь префекта Далла Кьеза близится к завершению. Мы так и заявляем: «Близится к завершению». Часть плана этой операции мафии — каскад новых кровавых убийств. Последнее звено — физическое устранение самого префекта. Далее, как и в жизни, в фильме все происходит до будничного просто. Генерал выезжает вечером из префектуры. За рулем сидит его молодая жена. Сзади следует машина с охраной. Казалось бы, приняты все меры безопасности, вплоть до ложной информации. Их догоняют наемные убийцы. Сначала гибнет охрана, а затем в упор из автоматов расстреливается машина генерала. Все так и было. Могу лишь добавить, что наутро на месте гибели кто-то установил символическую табличку с надписью: «Здесь была убита надежда честных граждан Палермо».

Что же было дальше? О чем не рассказал фильм? Гибель генерала Далла Кьеза вызвала у прогрессивной итальянской общественности боль и негодование. Парламент наконец-то принял специальный закон по борьбе с мафией, внесенный еще Пио Ла Торре. Ныне этот закон носит его имя. На законном основании теперь в ряде случаев возможно приподнимать завесу секретности над подозрительными банковскими вкладами и конфисковывать имущество мафии. Показания уже упоминавшегося Бушетта и нескольких других «раскаявшихся» мафиози позволили произвести аресты среди членов преступной организации. Казалось бы, лед тронулся.

Но на самом деле все обстоит не так просто. Вот почему в фильме Феррары нет эпилога, а есть как бы многоточие в финале. Власть мафии не только не поколебалась, но еще больше укрепилась. За прошедшие со дня убийства Далла Кьеза три с небольшим года число жертв мафии исчисляется сотнями. Среди них — сицилийский следователь Рокко Киннини. В то же время мафия еще больше укрепила свои связи с американской «Коза ностра». А недавно ей удалось посадить в кресло первого гражданина Палермо христианского демократа Нелло Марталлучи — того самого, который отказался прийти на просмотр фильма Джузеппе Феррары и нагло заявил: «Бороться с мафией не входит в круг обязанностей мэра». Но об этом идет рассказ уже в другой картине — в недавнем фильме Дамиано Дамиани «Человек из пиццерии»... Прогрессивный кинематограф Италии не складывает оружия.

Синерама

ГДР. С большим успехом в стране прошел XIV фестиваль советского кино, организованный В/О «Совэкспортфильм» и Обществом дружбы между ГДР и СССР.

Зрители Германской Демократической Республики имели возможность ознакомиться с новыми фильмами, открывающими широкую панораму современного состояния советского многонационального кино. Особый интерес вызвали фильмы «Потомок Белого Барса» Толомуша Океева, «Возвращение с орбиты» Александра Сурина, «Время желаний» Юлия Райзмана, «Детский сад» Евгения Евтушенко, «Песочные часы» Сергея Вронского.

П. Шепотинник

●

Главные действующие лица кинокомедии Петера Кахане «Эте и Али», вышедшей недавно на экраны ГДР, антиподы. Один из них — высокий и крепкий, добродушный и уверенный в своих силах оптимист Али. Другой — Эберхард, или Эте,— хрупкий, импульсивный, впечатлительный и легкоранимый юноша.

В картине Петера Кахане здоровяк Али охотно выступает в роли защитника и опекуна «малыша» Эте. С другой стороны, и Али явно нуждается в обществе, а нередко и поддержке тщедушного и меланхоличного друга. Нетрудно догадаться, что именно полная противоположность характеров этих двух героев и породила большинство комедийных ситуаций нового фильма.

...С вокзала города Росток, с севера на юг республики, отправляется поезд с демобилизованными солдатами и матросами. Прощаются с товарищами бывшие воины. Но двое из них — Али и Эте — решают не расставаться; Али настаивает на этом хотя бы уже потому, что считает своим долгом помочь Эберхарду, от которого во время службы в армии ушла жена.

Нельзя без улыбки смотреть на неуклюжие попытки грубоватого и прямолинейного Али вернуть назад несчастному мужу его ветреную супругу. Естественно, что такая «помощь» дает результат прямо противоположный желаемому и в конечном счете еще больше углубляет разрыв между Эте и Маритой. Все это предприятие заканчивается разводом. А наши друзья уже вновь в пути где-то в районе Айслебена и Цвикау. Их приключения, вызывающие веселый смех в зрительном зале, продолжаются...

«Эте и Али» — вторая успешная работа в кинематографе молодого режиссера Петера Кахане. Не так давно печать ГДР по достоинству оценила его короткометражный фильм «Женское хозяйство». Примечательно, что в новой кинокомедии дебютировали сразу несколько молодых актеров. Среди них необходимо особо выделить исполнителей главных ролей: Йорга Шюттауфа — Эте и Томаса Путезена — Али. Йорг Шюттауф — студент актерской школы в Лейпциге. Исполнитель роли Али Томас Путезен — профессиональный

«Эте и Али», режиссер Петер Кахане

музыкант, пианист. Образ неверной жены Эберхарда Мариты создала популярная молодая актриса Даниэлла Хоффман.

По мнению еженедельника «Вохенпост», «Эте и Али» — одна из немногих по-настоящему смешных кинокомедий, выпущенных в последние годы на студии ДЕФА. Авторы рецензий единодушно подчеркивают отличную режиссерскую работу Петера Кахане, которому удалось найти свой авторский стиль в кино.

Н. Кукушкин

ИСПАНИЯ. Директор кинофирмы «Альта фильм» Энрико Г. Мачо в интервью корреспонденту киножурнала «Синеинформе», посвященном состоянию советско-испанского кинообмена, отметил, что советские фильмы представляют несомненный интерес для испанского зрителя. В стране с успехом демонстрировались «Жестокий романс» Эльдара Рязанова, «Подранки» Николая Губенко, «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» Владимира Грамматикова. Особенно популярно в Испании творчество режиссера Никиты Михалкова — ретроспектива его фильмов прошла по испанскому телевидению. Мачо заявил, что одной из весьма эффективных форм продвижения советского кинематографа на экраны Испании является открытие в городах страны кинотеатров, специализирующихся на показе советских фильмов.

В интервью отмечается, что и испанское кино пользуется популярностью в СССР. С большим успехом проходят традиционные недели испанских фильмов. В последнее время на советских экранах появились такие картины, как «Кармен», «Демоны в саду», «Гнездо», «Тайна острова чудовищ», мультфильм «Гулливер» и многие другие. В заключение Мачо подчеркнул, что развитие культурного сотрудничества в области кино между СССР и Испанией имеет широкие перспективы.

●

После всемирного успеха знакомого советским кинозрителям фильма «Кармен» Карлос Саура — на сегодня, пожалуй, самый известный в мире испанский режиссер — снял новый фильм «Ходули».

Это история любви человека зрелого возраста к молодой и жизнелюбивой женщине. Критики обращают внимание, что в этой новой картине Саура еще раз показал себя великолепным психологом, представив на суд зрителя прекрасные актерские работы Фернана Гомеса, Лауры дель Соль и Франсиско Рабаля, исполняющих главные роли в фильме. Картина, по мнению обозревателей, более традиционна в смысле драматургического построения, чем, скажем, «Кармен», но от этого она не теряет в силе.

Фильм был хорошо принят на последнем Венецианском кинофестивале, где Фернан Гомес получил премию критиков за лучшую мужскую роль.

Б. Усов

ИТАЛИЯ. В Риме много шума наделал арест известного кинорежиссера Дарио Ардженто за хранение гашиша. По той же самой причине попала за решетку и актриса Николоди — непременная исполнительница главных женских ролей в фильмах Ардженто. Дарио Ардженто — родоначальник итальянских «фильмов ужасов», «итальянский Хичкок». Известность ему в 1970 году принес фильм «Птица с хрустальными крыльями», за которым последовали другие «желто-черные» ленты, героями которых, как правило, являлись всевозможные маньяки и преступники. Наибольшей скандальной известностью пользовались ленты «Кот с девятью хвостами» и «Четыре серые бархатные мухи». «Фильмы ужасов» Ардженто попали в сеть коммерческого проката не только в Италии, но и за границей. Героиня последнего фильма «Феноменальная», работу над которым он закончил перед самым арестом, — девочка, обладающая сверхъестественным даром повелевать насекомыми, при помощи которых она совершает жестокие преступления. Говоря о своем «творческом методе», Дарио Ардженто неоднократно подчеркивал, что перед съемками он доводил себя до галлюцинаций, психического транса — состояния, близкого патологической атмосфере его фильмов. Вероятно, достигать этого режиссеру удавалось с помощью наркотиков. Но, отравляя себя, он, несомненно, отравлял при этом и своих зрителей.

А. Богемская

ЛИВАН. В прошедшем году ливанская газета «Ан-Нида» широко информировала своих читателей о культурных мероприятиях, которые проходили в стране в связи с 40-летием Победы советского народа над фашистской Германией в Великой Отечественной войне. Газета, в частности, писала о том огромном интересе, который вызвал у ливанской общественности фестиваль советских фильмов, организованный в Советском культурном центре в Бейруте.

Организаторами кинофестиваля выступили Национальный ливанский комитет по празднованию 40-летия Победы над фашизмом и Общество ливано-советской дружбы.

На открытии фестиваля советских фильмов было отмечено, что советский кинематограф — это искусство, выражающее благородные идеи любви к своей Родине и стремление ее защищать.

Ливанские зрители с большим интересом познакомились с художественными и документальными фильмами, среди которых особый успех выпал на долю киноэпопеи «Освобождение» и фильма «Фронт без флангов». В газете «Ан-Нида» приводились высказывания представителей общественных, культурных организаций страны, которые единодушно отмечали, что сотрудничество с советскими кинематографистами служит укреплению дружбы советского и ливанского народов.

Л. Авдеева

ПОЛЬША. Время действия нового двухсерийного фильма «Императорские дезертиры», сделанного в содружестве с венгерскими кинематографистами,— первая мировая война.

Сценарий Павла Хайны и Януша Маевского создан по мотивам одноименного произведения Казимира Сейды, рассказывающего в сатирической форме о событиях, предшествовавших крушению Австро-Венгерской монархии, этого гигантского осколка феодализма посреди буржуазной Европы. Казимир Сейда сам прошел все перипетии войны. В императорской армии писатель служил бок о бок с солдатами, которые не хотели проливать кровь во имя распадающейся монархии Франца-Иосифа. Многие из них после неудавшихся попыток попасть за решетку, чтобы избежать участия в бессмысленной бойне, принимали решение дезертировать.

Герои комедии — пятеро дезертиров, скрывающихся от грозящего им военного трибунала: поляк, венгр, итальянец, чех и еврей. Здравый смысл помогает им, представителям различных наций, понять лживость догматов церкви, официального патриотизма, монархической идеи отечества, клерикальной морали.

Януш Маевский широко пользуется в картине приемами гиперболы, гротеска, карикатуры. Мастерство стилизации, достигаемое режиссером в «Императорских дезертирах», напомнило многим кинокритикам, пишущим о картине, классический роман Ярослава Гашека «Похождения бравого солдата Швейка».

М. Медникова

«Императорские дезертиры», режиссер Януш Маевский

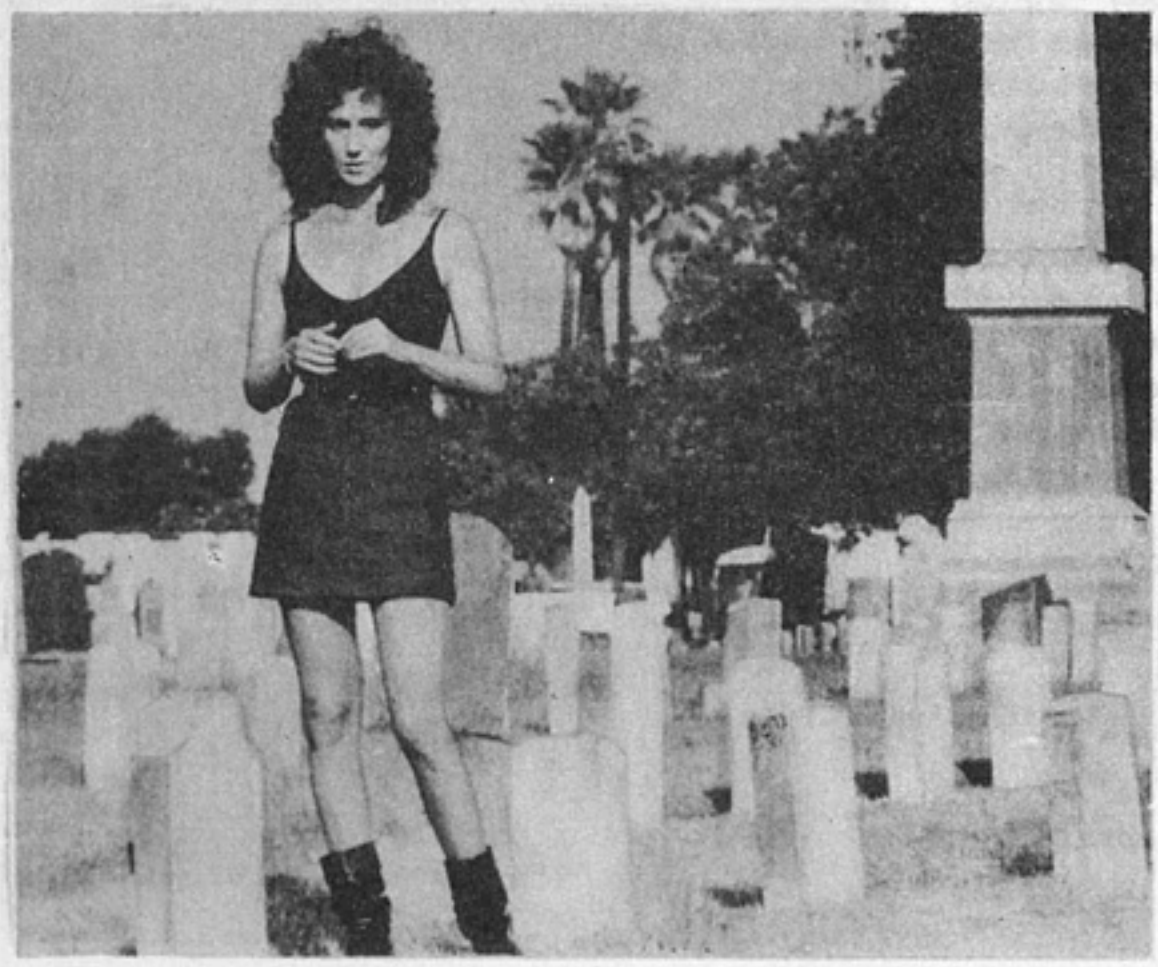
США. Новая картина американского режиссера Питера Богдановича, знакомого советскому зрителю по фильму «Никельодеон», показанному на одном из московских кинофестивалей, а также по сценарию его фильма «Бумажная луна» (издательство «Искусство»), называется «Маска». Картину, основанную на подлинных, хотя и несколько экстравагантных фактах, критики расценивают как серьезную творческую удачу режиссера. По оценке кинообозревателей, Богданович создал произведение истинно трагическое, содержащее немалый критический потенциал.

Один из главных героев фильма — пятнадцатилетний мальчик Рокки. Он страдает врожденным уродством, деформировавшим его лицо: безобразные скулы и выпирающая челюсть образуют «маску», от которой медицина, несмотря на последние достижения косметической хирургии, не может его избавить. У Рокки очень высокие умственные способности, что позволяет ему быть первым учеником в классе. Он влюбляется в слепую девочку Диану, но ее родители не разрешают им дружить и отправляют дочь в Европу. Не выдержав разрыва, несчастный и одинокий герой умирает.

Картина была показана на фестивале в Канне в 1985 году, где актриса Чер, сыгравшая мать Рокки, получила приз за исполнение женской роли.

В. Борисов

ФРАНЦИЯ. Жак Деми занимает особое место во французском кино. У него, пожалуй, равное число почитателей и яростных противников. Но даже недоброжелатели не могут отказать ему в оригинальности и своеобразии почерка. Уже первые картины режиссера («Шербурские зонтики», «Девушки из Рошфора») были откровенным вызовом требованиям коммерческого кино. Вероятно, поэтому творческая судьба его складывалась непросто. Он работал с большими перерывами, несколько раз был вынужден снимать за границей — в США («Модная лавка»), Англии («Флейтист»), Японии («Леди О.»). Пропагандист музыкальных фильмов, Жак Деми снова вернулся к этому жанру в 1983 году, сняв «Комнату в городе». Его новая лента называется «Паркинг» («Гараж»). Поэт Жак Деми решил перенести в нашу действительность миф об Орфее и Эвридике, подобно тому, как это сделали до него Жан Кокто и Марсель Камю. Орфей (Франсис Юстер) — популярный эстрадный пе-



Чер в фильме «Маска», режиссер Питер Богданович

вец. Однажды к нему является Карон, посланник Адеса (в этой роли снялся Жан Марэ, который когда-то у Кокто играл Орфея) и уводит его через седьмой подземный этаж огромного паркинга в загробный мир. Вход в этот мир предстает перед Орфеем как гигантских размеров таможня в современном аэропорту. Здесь-то и обнаруживается ошибка: Карон привел не того, кого от него требовали. Адес и его племянница Персифона (Мари-Франс Пизье) отправляют Орфея назад. Он пробуждается на полу в театре и думает, что ему приснился сон. Но, вернувшись домой, он слышит записанный на пленку телефонного автоответчика голос, сообщающий, что ему звонила Персифона...

«Мой фильм — это сказка,— сказал Жак Деми корреспонденту «Фильм франсе»,— в нем сплавлены сюжетные мотивы, почерпнутые из фольклора разных стран. Участие Жана Марэ — это своеобразная дань памяти фильму Жана Кокто. В последний раз Марэ снимался у меня — в «Ослиной шкуре». Это было пятнадцать лет назад. Такой поразительный актер и такие творческие простои, это невероятно!»

«Режиссура в этой картине отмечена поразительным изяществом, плавностью,— пишет газета «Либерасьон»,— она в то же время так проста, что забываешь о мастерстве автора, с бесконечной нежностью повествующего о трагедии влюбленных».

Как отмечают критики, несмотря на изобретательность режиссера, такие картины сегодня встречаются многими зрителями с насмешкой; путь новой ленты к зрителю, воспитанному на кинематографе насилия, будет трудным. Однако режиссера это не смущает. Вместе с такими мастерами, как Ален Рене, Эрик Ромер и некоторые другие, он отказывается идти на уступки невзыскательным вкусам.

А. Брагинский

●

Клод Лелюш закончил съемки фильма «Примириться». В 1960 году он основал свою собственную фирму, выпустившую за 25 лет деятельности 27 кинолент. С тех пор в активе фирмы — 27 кинолент.

Среди ближайших проектов Лелюша — картина «Двадцать лет спустя» — продолжение его известного фильма «Мужчина и женщина» — с участием тех же персонажей, которых сыграют те же актеры — Жан-Луи Трентиньян и Анук Эме.

Б. Василевский

ФРГ. В Мангейме, где в течение месяца проходили Дни советской культуры, была показана большая программа советских фильмов. В обширную ретроспективу вошли классические произведения советского кино — «Старое и новое», «Бежин луг», «Да здравствует Мексика!» Сергея Эйзенштейна, «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова, «Пышка» Михаила Ромма, «Счастье» Александра Медведкина, а также картины 70—80-х годов, такие, как «Восхождение» Л. Шепитько, «Невестка» Х. Нарлиева, «Премия» С. Микаэляна, «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани, «Слово для защиты» В. Абдрашитова, «Семейные тайны» В. Ахадова, «И жизнь, и слезы, и любовь» Н. Губенко и другие. А в рамках XXIV Международного мангеймского кинофестиваля демонстрировались новые советские ленты: «Иди и смотри» Э. Климова, «Успех» К. Худякова, «Милый, дорогой, любимый, единственный...» Д. Асановой, «Парад планет» В. Абдрашитова, «Возвращение с орбиты» А. Сурина, мультипликационный фильм «Путешествие муравья» (режиссер Э. Назаров). Просмотры вызывали неизменный интерес зрителей.

С особым вниманием зрители отнеслись к фильму «Иди и смотри», демонстрация которого проходила в переполненном зале, а после просмотра картины состоялась широкая дискуссия. Резкое несогласие вызвала та точка зрения, согласно которой ни к чему сегодня ворошить старое, обращаться к уже ушедшим временам. «Это неверное суждение,— возражали молодые зрители.— Нам об этом не рассказывают. А мы хотим все знать. И хорошо, что советский фильм показал это прошлое». Хотя сорок лет минуло со дня окончания войны, реваншистские идеи до сих пор живы, подчеркивали другие, у нас и сейчас есть люди, подобные тем, кто в фильме отказывают целым народам в праве на существование.

Надо, чтобы как можно больше немецкой публики увидело картину «Иди и смотри», отмечали участники обсуждения.

Н. Александрова

●

Пикеты перед кинотеатрами — такое в ФРГ бывает не часто. А именно такую кар-

тину можно было увидеть во многих городах — там, где демонстрировался американский фильм «Рэмбо. Часть вторая». «Долой «Рэмбо»!», «Запретить «Рэмбо»!» — плакаты с такими надписями встречали посетителей кинотеатров. Советская печать уже не раз писала об этой провокационной картине, сделанной в США режиссером Джорджем Пан Косматосом. В ней рассказывается о том, как ветеран войны во Вьетнаме Рэмбо возвращается спустя десять лет во Вьетнам, с тем чтобы освободить своих соотечественников, якобы до сих пор томящихся во вьетнамском плену.

Как эта нечистоплотная поделка была воспринята в ФРГ, пожалуй, наилучшим образом показывает заявление жителей Дюссельдорфа, требующих запрещения «Рэмбо». В заявлении говорится: «Мы требуем немедленного запрещения этого фильма, который, показывая кровавую резню, порождает в людях ожесточение, мешает мирному сосуществованию народов, порождает расистские предрассудки, ибо показывает вьетнамских жителей палачами, людьми низшей расы, прославляет завоевательные войны».

Демонстрация фильма была воспринята как выпад против усиливающегося антивоенного движения в стране. На афишах «Рэмбо» появились надписи: «Этот фильм — пропаганда войны», «Этот фильм призывает к войне». В демонстрациях протеста перед кинотеатрами приняли участие самые широкие слои населения. Германская коммунистическая партия, Объединение лиц, преследовавшихся при нацизме, Социал-демократическая молодежь, Объединение немецких профсоюзов, Общество дружбы ФРГ — Вьетнам — вот далеко не полный перечень общественных организаций, участвовавших в кампании за запрещение фильма.

Акции протеста не ограничивались демонстрациями и распространением листовок. Петиции и письма протеста вручались владельцам кинотеатров, направлялись бургомистрам тех городов, где шел фильм. Правление ГКП направило письмо министру внутренних дел Циммерману, в котором требовалось немедленное запрещение фильма и подчеркивалось, что в фильме содержится откровенная фальсификация истории, которая может сравниться только с образцами «геббельсовской продукции».

Демонстрация фильма имела внешнеполитические последствия. Посольство СРВ сделало в прессе заявление, где, в частности, говорится: «Этот фильм является измышлением авторов, он распространяет клевету и разжигает ненависть по отношению к народу Вьетнама... и никоим образом не содействует развитию взаимопонимания между народами».

Как же на все это отреагировали кинопредприятия, организовавшие демонстрацию «Рэмбо»? Шеф фирмы кинопроката «Скотия», утверждая, что фильм не имеет к политике никакого отношения, не позволил владельцам кинотеатров, которые хотели изъять картину из репертуара, нарушить подписанные контракты. При этом он ссылался на устав Добровольного самоконтроля кинопромышленности, хотя в нем и записано, что фильм, идущий на экранах ФРГ, не должен мешать мирному сосуществованию народов и тем самым портить отношения между Федеративной Республикой и другими государствами, проводить империалистические или милитаристские тенденции, а также прославлять войну или же ее оправдывать.

М. Румянцева

Сценарий

Анатолий
ГРЕБНЕВ

Анатолий Борисович Гребнев пришел в кино из журналистики — работал в газетах «Советское искусство» и «Советская культура».

Первый фильм по его сценарию — «Ждите писем» режиссера Ю. Карасика — появился в 1960 году.

С тех пор вышло более двадцати фильмов, где автором сценария был А. Гребнев.

За фильм «Карл Маркс. Молодые годы» А. Гребневу присуждена Ленинская премия, за фильм «Старые стены» — Государственная премия РСФСР.

ЗНАЮ ТОЛЬКО Я

После станции Хашури начался туннель: в поезд вошла ночь, зажглось электричество. Те, кто стояли у окон, видели теперь лишь черноту с бегущими влажными пятнами фонарей. В каменной тесноте определился стук колес, и те, кто разговаривали, напрягли голоса.

— Сурамский хребет,— объявил Виктору Алексеевичу стоявший рядом попутчик и показал вверх, затем в окно.— Этот туннель пробит в конце прошлого века, четыре километра, по тем временам огромный,— продолжал он с гордостью уроженца этих мест, о чем также свидетельствовал акцент.— Вы, может быть, даже слышали эту легенду, сейчас вы увидите: будет памятник, могила инженера, который строил этот туннель. Это такая известная история: шли с двух сторон, две партии строителей, должны были сойтись в середине — и не сошлись. Он подумал, что это ошибка в расчетах, и застрелился. На самом деле ошибки не было, сошлись через несколько часов, но было уже поздно...

Виктор Алексеевич кивнул утвердительно, сказав что-то вроде «да», и взялся за ручку двери — здесь же напротив было его купе. Он уже и приоткрыл дверь, но войти не успел — рассказчик задержал его.

— Сейчас, сейчас будет, не уходите!

Виктор Алексеевич послушно вернулся. Попутчик был молод, лет тридцати, и, как видно, общителен. Разница в возрасте не смущала его. Он жаждал поделиться знаниями. Впрочем, он был безупречно вежлив.

— Простите, не знаю имени-отчества,— обратился он к Виктору Алексеевичу.— Хотя в поезде, кажется, не принято... Вы заметили, в поезде не спрашивают имя и фамилию. Но дело в том, что я вас узнал. Я вас видел по телевизору.

— Это ошибка,— сказал Виктор Алексеевич.— Я не артист.

Но тут, видимо, приближался конец туннеля, молодой человек всполошился:

— Смотрите, смотрите, сейчас будет! Вот отсюда видно! Вот, вот!

Поезд вынырнул из темноты на свет, и в ту же секунду возник бугор и на нем в лучах солнца белый обелиск из гранита, белый или скорее серый,— все, что они успели увидеть в окно набиравшего ход поезда.

— Спасибо, это действительно интересно,— сказал Виктор Алексеевич и отправился к себе в купе.

Когда некоторое время спустя в это купе, отодвинув дверь, заглянул проводник, он застал здесь картину не совсем приличную: Виктор Алексеевич и его жена, ехавшая вместе с ним, лежали рядом, на одной узкой полке, едва умещаясь, хотя рядом была такая же полка, свободная. «Извиняюсь,— сказал проводник.— Чай будете?» И, составив на столик стаканы в казенных подстаканниках, быстро удалился, закрыв за собой дверь.

— Вот видишь,— сказала жена.— Встань сейчас же, хватит дурака валять. Встань, слышишь, руку мне отдавил! — и сделала резкое движение, отчего Виктор Алексеевич чуть не оказался на полу.

— Смотри-ка, сильная!

— А ты думал. Ну, хватит, пусти!

— Нет.

— Ну, Виктор! Как мальчишка! Встань, дай мне одеться. Я уж думала, вечер. А это туннель... Это кто тебе рассказал эту историю? Вот этот генерал?

— Да нет, он скорее лейтенант.

— А, вот этот черненький, в такой куртке?

— А ты всех примечаешь! — с притворным укором, а может, и не совсем притворным, сказал, Виктор Алексеевич.

Женаты они были недавно. Новая жизнь обещала радости. Сейчас, отстранившись, Виктор Алексеевич посмотрел на Нину, а потом снова обнял ее и прижался тесней — и потому, что иначе было не поместиться вдвоем на полке, но и не только поэтому.

— Ну, хватит, вставай, лежебока несчастный. Я тебе там не разрешу валяться, учти. Будем вести здоровый образ жизни!

— Ракетки взяла?

— Взяла, конечно. Все взяла. Пусти.

— Нет.

— Я чаю хочу. Пусти, слышишь! Выключи эту музыку.

— Она не выключается. Я крутил.

— Как долго — поездом, да?

— А тебе уже скучно со мной?

— Это тебе скучно. Стоишь с кем-то в коридоре.

— Ладно, не притворяйся.

— А мне все кажется, что ты притворяешься.

— Мне с тобой не бывает скучно. Скажу тебе по секрету, дай ухо... Мне никто не нужен, кроме тебя!

— Дай ухо,— сказала в свою очередь Нина.— Мне тоже!

...В окнах поезда мелькали поля, горы, зеленые виноградники на склонах. Виктор Алексеевич вышел в коридор, постоял в одиночестве, но недолго: разговорчивый попутчик был тут как тут. Он уже шел с улыбкой старого друга.

— Вы не артист, но вас показывали, я вспомнил. Вам что-то вручали. Вы архитектор, фамилия на «Ш»... По телевидению, по первой программе...

— Не знаю, не смотрел.

— Как, не смотрели?

— У меня нет телевизора.

— Но вы архитектор? Я же помню!.. Едете в отпуск?

— Да,— уже обреченно подтвердил Виктор Алексеевич.

— Я так и понял. Ясно,— заключил молодой человек.— Не буду вам мешать.

И все-таки еще обернулся. Чтобы спросить:

— У вас правда нет телевизора?

— Правда,— сказал Виктор Алексеевич.

Здесь, в коридоре, также играло радио и также не выключалось — Виктор Алексеевич зря крутил ручку. Музыка оставалась: модный шлягер, обещавший долгое лето и синее море...

В южном санатории, на теннисном корте, с ракетками в руках, в теннисной спортивной форме — белых майках и белых шортах,— Виктор Алексеевич и его жена Нина, оба уже загорелые, ловкие и молодые, обменивались ударами, прыгая и приседая, и все им удавалось, все было вовремя и кстати: музыка из транзистора, хлопки мяча, как звук открываемых пробок, и само небо без единого облачка...

Совсем в другом месте, в другой географической точке, на другой широте и долготе в это время рушился дом.

В мирное время, под мирным небом, без всяких видимых причин двенадцатиэтажное современное здание, только что воздвигнутое, незаселенное,

сверкавшее свежими стеклами, угрожающе затрещало, разгоняя оказавшихся рядом людей, затем дрогнуло верхними этажами и — сверху вниз, этаж за этажом — рухнуло, как карточный домик, складываясь в колоду из панелей, осыпаясь щебнем и битым стеклом.

Это происходило в то же самое время и, казалось, под ту же музыку из транзистора, под те же пробочные выстрелы теннисного мяча — хлопок, еще хлопок, в ритм и такт...

Откуда он взялся, этот странный молодой человек; можно подумать, что он прямо-таки приставлен к Виктору Алексеевичу — тот самый молодой человек, уроженец этих мест, который сопровождал его в поезде, рассказывая местные легенды. Сейчас он оказался у теннисного корта — стоял, наблюдал за игрой, не столько, впрочем, наблюдал, сколько ждал, когда сможет обратиться к Виктору Алексеевичу, явно имея что сказать. Такой момент наконец представился — побежали за мячом, и молодой человек, воспользовавшись паузой, ступил на площадку.

— Прошу прощения, здравствуйте. Ваша фамилия Шереметьев, не правда ли?

— Правда,— сказал Виктор Алексеевич.

— Вот видите, я помню, на букву «Ш»,— заметил молодой человек.— Вам телеграмма. Срочная.

— Спасибо.

— Там, в корпусе, на столике, знаете, где все письма.

— Хорошо.— И тут только Виктор Алексеевич удивился.

— Мы с вами в одном санатории,— объяснил молодой человек.— Видите, как бывает...

Официальная комиссия уже приступила к работе: на месте происшествия, среди рухнувших панелей с пустыми окнами, треснувших плит, переборок, дверных и оконных рам, всего того, что еще недавно было жилым домом, ходили люди с папками; поодаль на асфальте ждали машины. Подъехала еще одна «Волга», и новая группа, очевидно, еще одна комиссия, стала приближаться к развалинам. Их было четверо, впереди шагал тот, кто был среди них главным, за ним женщина и еще двое мужчин. Главный приблизился к уже стоявшей группе, там тоже был свой главный, они поздоровались, потом группы перемешались.

Вот что здесь рассказывали по поводу происшедшего:

— Утром, в семь тридцать пять... Как раз в семь вышли на работу — две бригады, отделочники. Только успели подняться, услышали треск. Он как пошел трещать, скрипеть. Ну, бросились вниз на улицу, туда-сюда — пожарные, милиция. Сами, молодцы, не растерялись, выставили оцепление. Он так минут тридцать еще трещал, потом сразу — один этаж, другой. В общем, сложился...— Человек в спецовке, рассказывавший эту историю, повел рукой в сторону панелей, и в самом деле сложившихся одна к одной карточными колодами.— Пострадавших нет. Счастье, конечно... Хуже другое. Вон там, восемьдесят четвертой серии, девять этажей, тоже пошел трещинами. И детский сад...

Так Виктор Алексеевич Шереметьев оказался в эпицентре событий, близко его касавшихся. То, что лежало вокруг, и впрямь напоминало последствия землетрясения. Трое сотрудников Виктора Алексеевича, женщина и муж-

чины, стояли с выражением крайней озабоченности, сам же Виктор Алексеевич, как и полагалось главному, не выказал по поводу случившегося никаких эмоций. Добродушный и несколько даже легкомысленный человек, какого мы видели в поезде, мало напоминал теперешнего Шереметьева — руководителя проектной мастерской, маститого и важного. Если даже это было ролью, то надо признать, что он хорошо в нее выгрался, да и окружающие помогали ему в этом.

Сейчас с непроницаемым видом, ничему не удивляясь, он выслушал рассказ, посмотрел на рассказчика, спросил спокойно:

— Когда закладывали дом?

Вопрос был с подвохом. Человек в спецовке, прораб, был к нему готов:

— Вы имеете в виду фундамент? В марте месяце. Вот товарищ из прокуратуры уже интересовался. Март был холодный, действительно. В отдельные дни до минус пятнадцати. Но бетон шел с наполнителями, нормально...

— С какими?

— С аммиачными добавками, по норме.

— Из чего это видно? Акты лаборатории?

— Акты отсутствуют. Не успевали, торопились. Тут же знаете, как у нас. Освобождается техника — давай, давай. Есть документы, нет документов...

— Вот с этого и начните,— сказал внушительно Виктор Алексеевич и повернулся, заканчивая таким образом разговор и уводя за собой всю свиту.

Разговор продолжался в машине. Виктор Алексеевич, на правах важного гостя, ехал с человеком, который был главным в этом городе. Сидели рядом. Главный в городе, «первый», как его называли, был из нового поколения, то есть молод, динамичен, не чужд моде и прост в обращении. Он с места в карьер, только выехали с площадки, предложил:

— А можно мне́ с вами доверительно?.. Пожалуйста, закуривайте.

— Я не курю.

— А по-моему, курили. Если мне не изменяет память. Бросили, значит.

— Бросил.

— Виктор Алексеевич, поймите правильно, я ни с кого не хочу снять вины,— заговорил «первый».— То, что нет акта лаборатории,— конечно, безобразие, подсудное дело, это ясно. Кто теперь докажет, какой там на самом деле бетон. Могли и заморозить. Запросто. Я это вполне допускаю. В марте заморозили, в июне он поплыл... Но допускаю и другое. А нам с вами надо знать истину, так или нет?

Виктор Алексеевич не отозвался. Скорее всего он был сейчас поглощен зрелищем города, открывавшимся из машины. Белые здания в девять этажей и в двенадцать, девять и двенадцать, стояли величаво, открывая широкий проспект, а впереди рдело закатное небо.

— Красиво, в самом деле! — заметил «первый».— Здорово вы это придумали, весь этот район! Деревья подрастут — совсем будет сказка... Так я о чем: если действительно заморозили, тут все проще простого. Накажем строителей, и поделом... Ну, а если другая причина? Которой мы с вами, допустим, не знаем?

— Например?

— Например, неправильно рассчитали фундамент,— глядя на Виктора Алексеевича и как бы подчеркивая, что вполне отдает себе отчет в серьезности сказанного, произнес «первый».

— Николай Яковлевич, давайте продолжим разговор завтра.

— Давайте. Вы, наверно, устали.

— Нет, не устал. Я попрошу вскрыть фундаменты. Это сделают завтра с утра.

— Вы уверены...

— Поговорим завтра.

— Хорошо. Вы ведь прямо с самолета, я не подумал. Говорят, прервали отпуск.

— Да.

— Гостиница хорошая, правда? — сказал «первый», показав на здание, к которому они подъезжали.

— Сейчас посмотрим.

— Тут у нас иностранцы были, симпозиум, они прямо в восторге.

Шереметьев не откликнулся на это, и «первый» сказал:

— Ваша ведь!

— Моя,— сказал Шереметьев, выходя из машины.

В уютном номере у Ангелины Сергеевны собрались пить чай. Ангелина Сергеевна, женщина неопределенных лет, стройная, подтянутая, в брючках по фигуре, была на особом положении среди подчиненных Виктора Алексеевича: во-первых, она работала с ним долгие годы, во-вторых, была женщиной с мужским характером, что также давало ей преимущество перед остальными.

— Заходите, не бойтесь! — так довольно фамильярно встретила она Виктора Алексеевича и тут же, словно мимоходом, вырубила телевизор — уже, так сказать, в честь патрона, зная его вкусы.— Прошу! Сейчас будет чай. Может, чего-нибудь выпить? Нет? Поесть? Вы же не обедали! Владас, там колбаса в сумке. Можно сварить яйца, можно — яичницу. Владас открыл замечательный способ.

— Что, с помощью кипятильника?

— Нет, зачем же,— сказал Владас, сорокалетний молчаливый прибалт.— На утюге.

— Как?

— Берется у дежурной утюг, есть во всех гостиницах. Разбивается яйцо...

— Ну-ну,— сказал Виктор Алексеевич.— Владас, надо завтра поехать пораньше, вскрыть фундамент, вытащить все, что там есть.

— Ясно,— сказал Владас.

— Делать это при свидетелях,— заявила Ангелина.— Я не сомневаюсь, что там халтура.

Виктор Алексеевич молчал. Это тоже относилось к многолетним привычкам — уменье поддерживать разговор таким образом, чтобы высказывались другие, а он молчал и даже, может быть, слушал вполуха, думая о своем.

— Там вода,— говорил самый младший в бригаде, Сережа, молодой человек с ухоженными вислыми усами, придававшими ему независимый вид.— Вы пройдите по улицам, посмотрите на тротуары, никакой водозащиты, все идет вниз. Там купола воды, Виктор Алексеевич, под каждым домом, даю гарантию!

Похоже, все они утешали его. Они говорили, он молчал. В таких случаях он мог вступить в разговор неожиданно, продолжая собственную мысль.

— Посмотреть надо грунты,— сказал он вдруг.— Всю геологию, по документам. Может, придется еще бурить. Кому-то здесь остаться. Тебе, Сережа.

Все почему-то оживились при этом. Виктор Алексеевич не понял или не захотел понять, почему.

— Они считают, что мне тут опасно оставаться,— объяснил сам Сережа.— Имея в виду женскую часть населения. Они явно переоценивают мои возможности, клянусь вам, Виктор Алексеевич!

Виктор Алексеевич шуток таких не любил, сказанное Сережей пропустил мимо ушей. Поднялся.

— Куда же вы? А чай? — сказала Ангелина.

— У меня заказан телефонный разговор.

Вспомнил:

— Что-нибудь почитать на ночь...

Взял протянутую ему книгу.

— Что это? А, нет.

Уходя, остановился, потрогал кусок стены у двери, штукатурку. Хмыкнул недовольно.

— Виктор Алексеевич, и долго это все продлится, как вы считаете?

Он обернулся, посмотрел на Сережу, задавшего этот вопрос.

— Что именно?

— Вот эта вся заваруха.

— До конца нашей жизни,— сказал он так, словно не шутил.

— Алло? Гагры? Я просил 13-34! — кричал он в трубку.— Как не отвечает? Почему? Я не кричу! Вы меня слышите? Санаторий, да! Нет вызываемого лица? А с кем я говорю, простите? С кем? Это говорит муж... Муж,— повторил он, понизив голос.— А что смешного? Вы находите, что это смешно? Все. Поговорили, да.— Он с досадой положил трубку.

В дверь стучали. Вошла Ангелина. Она несла чай в кружке, тарелку с бутербродами.

— Зачем это?

— Поешь,— сказала Ангелина. Здесь у них были свои отношения, на «ты».— Дозвонился?

— Нет.

— Не отвечает?

Он промолчал. Ангелина села. Смотрела, как он расхаживает взад и вперед по номеру.

— На улице дождь. Слышишь, какой? Завтра все развезет. Сядь, расслабься...— Она наливала ему чай.— Что ты смотришь? Он не очень крепкий... Стал следить за сердцем?

— Да.

— Хочешь прожить сто лет?

— Как минимум.

— Вошел во вкус?

— Да.

— Слушай! — сказала с озабоченностью Ангелина.— Ты думаешь, нужно оставлять здесь Сережу? А если они что-нибудь не то накопают? А впрочем, что тебе советовать, ты же сделаешь наоборот.

— Почему?

— Так уже замечено за тобой. И тем не менее послушай меня...

— А чего-нибудь почитать на ночь,— сказал Шереметьев.

— Я тебе предлагала. Детектив.

— Нет.

— Ты понял меня? Не поднимай волны.

— Спокойной ночи,— сказал Шереметьев.

Утром он вышел из гостиницы один, шел пешком, топал по улицам, где тротуары пока еще оставляли желать лучшего. После ночного дождя тут и там оставались лужи неизвестной глубины, на мостовых пролегли глубокие колеи от проходивших машин, кое-где были настланы доски для пешеходов.

Он шел, останавливался, нагибался возле каких-то домов, прощупывая внимательным взглядом что-то одному ему понятное. К моменту, когда он пришел на площадку, к рухнувшему дому, брюки его были в грязи, к подошвам прилипли пудовые комья. На площадке были все в сборе; как и вчера, стояли поодаль машины; комиссия сгрудилась вокруг автокрана, поднимавшего из траншеи детали фундамента.

Он пришел вовремя. Бетонная плита застыла в воздухе на тросе автокрана; двое рабочих счищали с нее комья земли. Комиссия молча ждала. Невзрачный человек — тот самый, из прокуратуры — держал в руках развернутую синьку-чертеж. Зашли ему за спину, рассматривали.

— Есть разница?

— Есть, есть,— сказал один из тех, кто заглядывал.

Пропустили Шереметьева. Он беглым взглядом сравнил то, что было на чертеже, с тем, что застыло сейчас в воздухе перед глазами комиссии, явленное, так сказать, в натуре. Сомнений не оставалось.

Встретил взгляд Ангелины. Взгляды Владаса и Сережи. И наконец, растерянный взгляд человека в спецовке, прораба.

Спросил мирно:

— Что же, не было на складе этой марки?

— Не было,— сказал прораб.

— Взяли то, что под рукой? Авось пройдет?.. Смотрите,— продолжал он, храня спокойствие, будто преподавал урок.— Вот эта конфигурация, на чертеже, вот она, обеспечивает жесткость конструкции. Здесь этих закруглений нет,— показал на плиту.— Это плиты другой марки! — И снова взгляд на прораба: — Как же так можно строить, черт вас возьми!

За рулем своей «Волги» на приличной скорости по магистрали, по переулкам и затем, не теряя времени, к подъезду, в вестибюль, в лифт, в недра Проектного института — так начинался московский день...

Здесь была его мастерская — несколько комнат с учрежденческими тесно стоящими столами и еще комната побольше, с проектами, развешанными по стенам, и за ней опять маленькая — его кабинет.

Он следовал сюда, не останавливаясь, с кем-то успевая поздороваться на ходу, кого-то увлекая за собой, так что к моменту входа в кабинет успел обрасти многочисленной свитой, и вся она вошла вслед за ним и обступила заваленный папками стол.

И разговаривал он со всеми сразу, и с кем-то одним, и с кем-то другим, и затем по телефону, всякий раз помня, не забывая, что его видят и слышат все.

Всем сразу он сказал:

— Ну, здравствуйте. Дайте же отдышаться.

Кому-то одному:

— Меня нет. Я еще в отпуске. Ну что там у вас, давайте быстренько...

Кому-то другому:

— Олег Михайлович, вы перестали бриться или так задумано — отпускаете бороду?

По телефону:

— Да, я слушаю... Кто?.. Прости, не узнал... А знаешь, от чего погибла

Римская империя? А я тебе скажу: от кумовства!.. Нет, преподаю, но к приемным делам отношения не имею. И послушай — зачем ей быть архитектором? Что за радость для девушки из приличной семьи! Потом не знаешь, куда их девать с дипломом. У меня вон дочка знает португальский язык, и что? Вы плохо себе представляете, братцы, нашу профессию. Это ведь когда-то архитектор строил храмы и дворцы, а теперь он ходит к восьми утра на работу... — Говоря это, он поглядывал на своих сотрудников, сотрудники улыбались.— Ладно, звони. Лучше вечером, домой, и вообще по личным делам — домой, а по служебным — на работу, а то у нас все наоборот...

Тем временем успевал еще что-то просматривать, что-то подписывать. Сотрудники ждали. Похоже, он еще и нарочно томил их ожиданием.

— Ну что, братцы? — молвил он наконец.— Увы, не могу вас ничем порадовать. Счастье еще, что обошлось без человеческих жертв... Я понимаю, всех интересует вопрос, кто виноват. Так уж мы с вами устроены: почему-то наказание волнует больше, чем преступление. Отвечаю сразу: виноваты строители и, вероятно, не только они, экспертиза еще ведется. Честно говоря, не вижу поводов для торжества.— Это относилось к чьей-то нечаянной улыбке.— Кто бы ни оказался виноват, есть факт безобразия, и мы в нем участвуем...

И — уже в другой аудитории — в просторном директорском кабинете, перед строгим собранием главных архитекторов и главных инженеров проектов (ГАПов и ГИПов, как их здесь называли), обращаясь к рельефной карте города, с указкой в руке:

— ...Другая, и не менее серьезная причина заключается в крайне неосторожном, я бы сказал, беспечном отношении к местным грунтам, обладающим, как известно, высокой степенью просадочности. Замочить грунты в этих условиях — значит подложить под здание мину, мину замедленного действия. Вода становится врагом хуже огня... И мы с вами не знаем еще, как поведут себя другие дома. Товарищи, которых мы там оставили, подробно изучают сейчас этот вопрос...

В служебном буфете он наскоро обедал в обществе коллег. Его нашли.

— Виктор Алексеевич, телефон, Гагры!

И снова — в мастерской, в кабинете.

— Ниночка, клянусь тебе, еще три дня от силы!.. Олег Михайлович, не уходите, вы мне нужны... Ты слышишь, Нина? Нет, это я с тобой, с тобой говорю! Ну что, какая там погода, сколько градусов? Что захватить? Хорошо! Что, последняя монетка? Ах ты, моя бедненькая... Олег Михайлович, не убегайте... Да! Я тоже! Ты слышишь меня?..

После паузы:

— Олег Михайлович, вы у нас самый памятливый человек. Припомните, пожалуйста, была комиссия по выбору места застройки. Год что-то такое шестидесятый или около этого.

— Да.

— Где-то должен быть акт, вероятно.

— Должен быть, да. Но...

— Что «но»?

— Я попробую выяснить.

— Скажите, а фамилия Темерин вам что-нибудь говорит? Профессор Темерин...

— Да, был такой.
— Алексей Алексеевич.
— Скорее Василий Васильевич.
— Вот видите, вы все помните. Где он сейчас может быть? Он преподавал, по-моему, в инженерно-строительном институте.
— Хорошо.
— И вы знаете... — Виктор Алексеевич помедлил.— Это, так сказать, неофициальная к вам просьба...
— Понял.

Бродил в одиночестве по пустой квартире. Что-то искал на кухне. В кабинете, забравшись на стремянку, шарил по книжным стеллажам. Они с Ниной жили вдвоем в просторных комнатах, среди картин, фотографий, книг. Стеллажи в кабинете занимали почти все пространство стен. На самом верху стояли плотно, одна к другой, папки с рукописями и рисунками, сейчас он копался именно в них, что-то искал, не находил, сбрасывал на пол то очередную стопку бумаг, то целиком папку. Внизу звонил телефон, и пусть себе звонит. Лишь звонок в дверь заставил его спуститься со стремянки. Пошел открывать.

В прихожую вступила девушка в плаще, с сумкой через плечо.

— Это я,— сказала она.— К тебе можно?

Они расцеловались. Виктор Алексеевич с волнением разглядывал свою взрослую дочь.

— Ну, что, что, постарела? — спросила она не без кокетства. — А ты помолодел, папка, честное слово. Нет, ты молодцом! Загорел! Ну что, кормить тебя?
— Кормить!
— Так и не научился жарить себе яичницу?
— Так и не научился!
— Избаловали тебя женщины. Ну, пусти. Руки помою.
— Спичек нет, вот что.
— Ничего, это поправимо. У меня зажигалка.
— Куришь, что ли?
— Ну, папка, что за предмет для обсуждений!
— Напрасно ты это делаешь.
— Ну вот еще! Где тут у тебя, извиняюсь, продукты? Да, не густо. Кашу будешь?
— Буду, буду...
— Господи, что это тут у тебя! Ну, папка, ты мастер устраивать беспорядок... Это твои рисунки?
— Ничего особенного.
— Ну как ничего. Подари! Вот этот! Я забираю! Смотри, сколько тут интересного. Это твои архивы?
— Ну, назовем так.
— Ты что-то ищешь?
— Ищу, Леночка. Следы одного события. Двадцатилетней давности. Жуткое дело: ничего не помню...
— Телефон!
— Ничего, пускай.
— Скрываешься?
— Да.
— Женщины?

— Да нет, скорее мужчины... Тут один друг детства, школьный товарищ, придумал себе работу — разыскивает учеников нашего класса. А поскольку мне сейчас не до этого...

— У тебя неприятности?

— Да.

Она вдруг засмеялась некстати. Он удивился:

— Ты что?

— Нет, ничего... А ты ведь не привык или, вернее, отвык от неприятностей?

— Да. Что правда, то правда, отвык.

— Тебя могут снять?

— Это еще не самое страшное.

— Не снимут.

— Я тоже так думаю.

— Сядем к столу?

— Давай.

— На кухне?

— Где хочешь.

— У тебя от неприятностей пропадает аппетит или наоборот? Мне, наоборот, хочется есть.

— Мне тоже,— засмеялся Шереметьев.

Сели на кухне. Виктор Алексеевич повеселел.

— Ну, рассказывай! Как живешь? Что успела за это время?

— Ничего не успела.

— Как это может быть? Жаль. Вы, молодые, не бережете время. Это единственное, что имеет смысл беречь.

— Но ты зато... успеваешь.

— В каком смысле?

— Во всех... Она кто, твоя Нина?

— Она? Женщина.

— Это много значит.

— Конечно.

— Твоя старая пассия?

— Что за слово?

— Говорят, бывшая манекенщица?

— Откуда ты взяла?

— Кто-то сказал.

— Ты с кем-то обсуждаешь мои семейные дела?

— Папа, ты ведь личность известная, что поделаешь. Удел всех знаменитых людей.

— Перестань кривляться. Кто бы она ни была, она очень славный человек, и с ней легко. Счастливые люди, знаешь, люди с легким характером.

— Умные!

— Что ты хочешь этим сказать?

— Знают, когда и где уступить. Это теперь называется легкий характер.

— Да, жаль... А я-то как раз хотел вас познакомить.

— И познакомь. А в чем дело? Мы еще с ней подружимся. У меня нет комплексов...

— А ты злюка, Ленка! — сказал миролюбиво Виктор Алексеевич.— Зря. Постарайся быть добрее. Шире.

— Зачем?

— Не «зачем» а «почему». Есть чувства, которых нельзя себе позволять. Ничего, что я тебя учу?

— Давай. Ты же все-таки отец. Должен когда-то заняться моим воспитанием.

Она осталась на кухне, возилась с посудой. Когда вернулась в кабинет, Виктор Алексеевич сидел, обложившись бумагами, прямо на полу, на папках и опять сосредоточенно что-то искал и, кажется, даже находил и откладывал.

— Тебе не поздно будет возвращаться?

— Ничего.

— А хочешь, оставайся.

— Хочу.

— Вот здесь, в кабинете, можно постелить.

— Там у тебя бардак. Прости, я забыла, ты не любишь эти выражения.

— Можно там, в гостиной.

— Хорошо, я разберусь...

— Матери позвонишь?

— Не обязательно.

— Как так?

— Папа, это мои проблемы... Слушай, у тебя ничего нет выпить?

— Вот еще! Ты что это?!

— Да ничего, ничего, не пугайся,— засмеялась Лена.— Вы с ней что, не пьете? Сухой закон?

— Я за тебя возьмусь!

— Возьмись,— отвечала она.

Теперь он лежал, уже разобрав постель, раздевшись. Лена сидела рядом.

— Знаешь, Ленка, мой дед, твой прадед,застал еще крепостное право. Он и его родители были крепостные. Их могли продать, выменять на лошадей, на собак. У них не было фамилий, их звали Тришка и Прошка. Это уже потом, после реформы, мы стали Шереметьевы, по фамилии нашего помещика. У отца моего были неприятности с этой фамилией, его в двадцатые годы не брали в институт, думали, что граф...

— Как интересно...

— Интересно, да. Жалко, видишь, писем не сохранилось, мы ведь ничего не храним... Так что, видишь, в нас с тобой течет не господская кровь, это надо помнить...

— Зачем?

— А чтобы себя иногда воспитывать. Ты этим не занимаешься?.. Иди, Ленка, ложись. Все, спокойной ночи.

Он долго еще ворочался, слышал ее шаги, потом наступила тишина, погасла полоска света в дверной щели.

И зазвонил телефон.

Трубка долго не попадала под руку в темноте. Звонки продолжались.

— Алло! — откликнулся наконец.— Кто это? Вернулись?

Голос Сережи гулко отдавался в трубке:

— У нас все в порядке, Виктор Алексеевич! Вы слышите меня? Мы вам звоним весь вечер. Все в порядке!

Вернулись Сережа и Владас. Докладывал Сережа. Виктор Алексеевич слушал, молчал.

— Будут их судить, это уже решенный вопрос,— говорил Сережа.— И Реброва, и Кузьминского, их уже отстранили. Вплоть до начальника управления. В общем, дела невеселые: еще несколько аварийных домов. Строители валят на эксплуатацию, говорят, что замочили грунты. Так оно, в общем, и есть.

Ливневая канализация — ни к черту. Отмостки — вы сами видели. Теперь еще выясняется, что котлованы вырытые стояли по месяцу, никто не бетонировал. В общем, ясно: впустили воду.

Виктор Алексеевич молчал. Сережа выдержал паузу и продолжал, угадывая вопрос:

— По нашей линии — недостаточный авторский надзор, мы пишем в докладной. Маслюкова придется, видимо, наказывать, я его предупредил. Там всюду его подпись.

— Ясно,— произнес наконец Виктор Алексеевич.— Что еще?

— Все.

— Все?

— А что еще?.. Я, простите, не очень понимаю, что бы вы хотели от нас услышать.

— Вот-вот,— сказал Шереметьев.— Что хотели, то и услышите... Что с вами, ребята? Владас! А вы почему всегда молчите?

— Спрашивайте — я отвечу,— сказал Владас.

— Хорошо. Идите.

Вышел из институтского подъезда, встретил Сережу. Сережа ловил такси.

— Пошли.— Поманил его рукой.

— Подвезете?

— Подвезу. Далеко собрался?

— Представьте себе, в театр.

— Что смотреть?

— «Трех сестер».

— Пригласил бы!

— Увы.

— Что, девочку позвал?

— Девочку,— ухмыльнулся в усы Сережа, забавляясь старомодностью шефа.

Сели в машину.

— Не женился?

— Нет.

— Что это вы все нынче такие разборчивые,— сказал Виктор Алексеевич.— Вот и дочка моя. Все ищет, видишь ли, умного, а где его взять?.. Ты дочку мою знаешь?

— Видел когда-то, еще маленькую.

— Приходи, познакомлю. Она сейчас со мной.

— А вы что, на юг не собираетесь?

— Собираюсь, собираюсь. Жена звонит бедняжка каждый вечер, выстаивает там у автоматов. Может, в пятницу все-таки улечу.

— Конечно, Виктор Алексеевич, ну что вам тут сидеть. Ничего нового уже не будет.

— Думаешь? — сказал Шереметьев.— И минуту спустя: — Сережа, ты чего-то не договариваешь? Боишься меня огорчить?

— Есть момент,— признался Сережа.— Хотя особых поводов для огорчения я не вижу. Не знаю, как здесь, а там вопрос, по-моему, улажен. Я ведь был перед отъездом у первого секретаря, у Рыжова.

— Зачем?

— Что зачем?

— Он тебя вызывал?

— Зачем же, я сам. Он был очень мил... Что? — Сережа уловил реакцию шефа.— Не надо было суетиться? Но вопрос действительно, Виктор Алексеевич, стоял остро. Осадки-то есть! Я им говорю: ну и что? Вон Исаакиевский собор просел за сто лет на целый метр, и ничего, простоит еще двести! Там, правда, не применяли наших прогрессивных методов, забивали сваи по старинке, ну да что поделаешь, новаторы наши вовремя ушли на пенсию, ордена успели получить за свое новаторство... А сваи не держат. Ходят! Вот так,— и Сережа показал при помощи карандаша.

Это было что-то новое! Шереметьев прижал машину к тротуару, остановил. Уставился на Сережу.

— Они не годятся для этих грунтов,— продолжал Сережа.— И вообще неизвестно, что для них годится! Мы бурили, Виктор Алексеевич! Там разные грунты. В пределах одного пятна застройки. Плюс-минус четыре метра! Исаакиевский собор просел по всему периметру. Наши дома могут просесть как угодно — одним боком, другим боком. Их нельзя было здесь ставить. Или уж если ставить, то совсем иначе. Вынимать весь грунт до материка. Что в наших условиях невозможно, вы это знаете лучше меня... Да я, думаю, не открыл для вас Америки...

— Я прошу подготовить мне подробную докладную,— сказал Шереметьев.

— Слушаюсь,— отвечал Сережа, чуть-чуть задетый официальностью тона.— Но это уж, вероятно, к вашему возвращению из отпуска... И кроме того...

— Что?

— Я бы не считал нужным это особенно афишировать,— сказал Сережа и посмотрел на Шереметьева.— По крайней мере, сейчас. Нам это ни к чему. Я имею в виду — нашей мастерской...

Шереметьев молчал.

— Момент не самый подходящий, вы согласны? — добавил Сережа.

— Да уж! — сказал Шереметьев.

— Как вы нас нашли? Вы, наверное, спрашивали Василия Васильевича. Его нет, он умер в семьдесят пятом году...

Была комната в стандартной московской квартире; перед Виктором Алексеевичем сидела старая женщина и с ней взрослый внук.

— Простите, как вы сказали: Шереметьев? Вы у нас раньше не бывали? Что-то знакомое. Вы учились...

— Нет, я учился в другом институте и, признаться, давно. В архитектурном.

— Я не могла вас раньше видеть?

— По телевизору,— подсказал внук.

— Да, совершенно верно.

Наступила пауза. Женщина смотрела вопросительно. Виктор Алексеевич сказал:

— Видите, как... Я надеялся застать Василия Васильевича. Меня очень интересует одна его давняя работа, я не мог найти никаких следов. Василий Васильевич еще в конце пятидесятых годов, а может быть, даже и раньше исследовал грунты Степного края и оставил по этому поводу обстоятельную записку. У нас, к сожалению, плохо хранятся документы.

— Да, да,— подтвердила женщина.— Я не знаю, что вы имеете в виду. Ведь он был человек очень разносторонний, многим даже это казалось каким-то дилетантством, но, уверяю вас, все, за что бы он ни брался, он доводил до конца. Даже когда занялся древнегреческим, а потом английским, он успел

перевести сначала Аристотеля, нам даже предлагало одно издательство, но потом, видимо, как-то забыли, знаете, жизнь идет так стремительно, люди иногда не помнят своих обещаний. А с английского он перевел Мильтона — «Потерянный рай», специалисты говорили, что такого перевода еще не было. Но я, кажется, отвлекаюсь. Вас интересовали...

— Работы по поводу грунтов.

— Да, я припоминаю. Из-за этого у нас были неприятности. Васю обвинили в том, что он противник преобразования природы. Он что-то писал по поводу электростанции, которую собирались строить на Днепре.

— Построили,— сказал внук.

— Построили, совершенно верно. Вася был решительный противник этого проекта. Он писал, что это приведет к эрозии почв, правильно я говорю? Эрозии, да. Это было еще в те времена. Его тогда еле спасли. А потом случилась эта история как раз с грунтами. Вы о ней говорите? Собирались что-то такое строить, Вася категорически считал, что строить в этом месте нельзя, он ведь был и археолог тоже, он доказал, что древние племена — хазары, половцы, кто там еще...

— Печенеги,— подсказал внук.

— Да, правильно, печенеги — не селились в этих местах. И объяснил, почему. И кроме того, крестьяне... сам он из крестьянской семьи, степняк, и эти места прошел пешком вдоль и поперек, он утверждал, что даже в сухое лето крестьяне обнаруживают воду в погребах, а корни деревьев гниют, яблони гибнут... Вас это интересует?

— Да,— сказал Виктор Алексеевич.

— А Круглова вы знали? — спросила женщина.— Я не путаю? Круглов? Это какой-то большой человек, строитель. Он знал Васю еще по Новороссийску. Он-то и привлек его в качестве эксперта, но потом, когда Вася написал про эти грунты — я не путаю? — он его вызвал и потребовал, чтобы Вася отказался, Вася не стал отказываться, и тогда все началось.

— Что началось?

— Наши все неприятности. Приходили какие-то молодые люди, что-то требовали, я уж не помню. Надо сказать, в довольно грубой форме. Вася грубости не переносил, мог подраться из-за грубого слова. Кто-то был очень заинтересован в этом проекте, говорили, что вопрос политики. Короче, Вася еще где-то выступил публично, и тогда его отставили отовсюду, можно сказать, вышвырнули. Приходит первое сентября, а предмет его исключен из учебного плана. Вроде как не он исключен, а предмет. Вот тут и началось с английским.

— А почему с английским?

— Виктор Алексеевич?.. Виктор Алексеевич, Вася стал давать частные уроки. Сначала по физике, потом, видите, увлекся языками, придумал свой метод — так, поверьте, у нас прямо отбоя не было от желающих... Но, простите, я заговорила вас, я ведь могу говорить о нем часами, а вы, наверно, спешите.

— Я не спешу,— сказал Виктор Алексеевич.

— Спасибо вам. В таком случае будем пить чай. Нет-нет, вы наш дорогой гость и уж, пожалуйста, терпите наше скромное гостеприимство. Владик!

Юноша поднялся и отправился, по-видимому, на кухню хлопотать по поводу чая.

— А мы с вами... пойдемте,— предложила хозяйка, и Виктор Алексеевич проследовал с ней в соседнюю комнату, спальню. Здесь стоял у окна письменный стол, обитый сукном. Ящики были на ключе, женщина открыла их, и перед Виктором Алексеевичем — она усадила его за стол — оказался ворох старых фотографий.

— Вот здесь он молодой, студент горной академии. А здесь уже постарше, это мы тогда поженились. Вот он — уже профессор. Я не пойму, вы знали его лично?

— Да, немножко.

— А он вас?

— Да, пожалуй.

— Шереметьев? Шереметьев, я припоминаю. Молодой... Вы же были тогда молоды? Шереметьев... — и женщина с каким-то новым интересом, словно догадываясь о чем-то, посмотрела на гостя.— А Круглова вы тоже знаете?

— Да. Знал.

— Странный был человек. С таким, знаете ли, размахом. Хочу — озолочу, и впрямь мог озолотить, а мог и по миру пустить — какой стороной повернется... Уж, казалось бы, годы прошли, а он нас не забыл. Звонят из журнала, просят Васину рукопись, он как раз новую статью закончил. «Спасибо, все в порядке». Гранки прислали. Потом опять звонок: «Не трудитесь, статья не пойдет, рассыпали набор». Кто-то Васе сказал: Это опять Круглов, его рука, она у него длинная, достанет всюду. Тогда Вася, помню, нервничал, пил валерьянку, других лекарств он не признавал... Вот они у меня, видите, сохранились... — она извлекла из ящика и вручила гостю гранки.

— «Диалог с природой», — прочел Виктор Алексеевич.— Дайте их мне. Я попробую напечатать.

— Да ну, что вы. Мы уж тут предлагали, зять ходил в прошлом году — бесполезно. У них там столько живых, целая очередь, мертвому не протиснуться.

— Я возьму,— сказал твердо Виктор Алексеевич.

— Ну спасибо вам. Вот видите, свет не без добрых людей. Нам денег не нужно, но хоть память о нем, все-таки жил человек, что-то знал. Может, кому-то пригодится.

— Конечно.

— Не потеряете? Вот папка... Постойте, а может, и это? Переводы из Аристотеля. Это же очень интересно, там столько важных мыслей. Я вам положу, хорошо?

И она вручила Виктору Алексеевичу еще одну папку.

— Я вспомнила: Шереметьев! Он о вас говорил. Вы сделали какой-то проект, правильно? И вы в чем-то обвиняли Васю, могло такое быть, я не путаю? Он плохо о вас отзывался, вы уж простите, дело прошлое. Вася учил меня не быть злопамятной, считал, что помнить нужно только добро...

Вошел Владик.

— Чай на столе.— Посмотрел на папки в руках гостя.— А зачем это?

— Вот Виктор Алексеевич так любезен — собирается показать в издательстве. Ты не смотри скептически, он такой известный человек и так относится к памяти твоего деда...

Он возвращался по широкой загородной магистрали. Рядом на сиденье лежали папки — уже не две, а побольше. В машине, как всегда, играло радио.

Папки с бумагами так и оставались на полу в кабинете. Виктор Алексеевич бродил вокруг, словно нацеливаясь начать наконец уборку и не зная, с чего начать. Как всегда, звонил телефон.

— Что? — отвечал он в трубку.— Вы звонили на работу, и я вам сказал... Правильно сказал! Да! Слушаю вас! Ну, Мишка! Ты мастер менять голоса! Да еще с турецким акцентом, ну-ну! Что? Нашелся? Какой Веня? Не помню. Разве он Веня? Ах, Веня, да, из параллельного класса! А где же он был, что ты его так долго искал? В Африке? Ну, тогда понятно. Целых три года? Ну, в Африке действительно мудрено найти человека из десятого «Б»... Еще позвонишь? Ну, позвони. Домой, домой, только домой...

Раздались вскоре еще звонки, и на этот раз он бежал к телефону — уже из кухни, где пробовал найти что-то из еды. Звонки были необычные, частые, и он сразу понял, что это — междугородняя, Гагра, Нина!

— Да! — закричал он.— Нина? Что, слышно хорошо? Ну, я больше не кричу. Ниночка! Что, опять кричу? Это от радости. Хорошо, буду говорить шепотом. Не от радости, а от чего же? От того, что виноват. Видишь, какая ты у меня мудрая, все понимаешь. Просекаешь? Ох, уж эти ваши словечки! Ниночка, я задерживаюсь. Да, Ниночка, опять. Надеюсь, ненадолго. Ну, до конца недели. На этот раз точно. Да. Уверен, почти. Да нет, абсолютно уверен... Мне привет? Он кого же это? Ах, этот самый наш попутчик? Важа? Его зовут Важа? Скажи ему, что у тебя ревнивый муж! Он и так догадался? Тем лучше. Последняя монетка? Алло, Нина! Алло!

Разговор прервался, он зачем-то еще посмотрел на трубку и с досадой водворил ее на рычаг. Опять раздался короткий звонок, но на этот раз ничего не было. Он повеселел после разговора, зашагал живее — уже не на кухню, а в гостиную, к радиоле. Поставил пластинку. Это был Вагнер. Он звучал сейчас на полную мощность, и Виктор Алексеевич минуту-другую дирижировал оркестром. Мало ли что может позволить себе человек, когда он один.

И на работе сейчас он пребывал в боевом настроении. В большой комнате только что закончилась планерка, со стендов снимали чертежи, закатывали в рулоны. Виктор Алексеевич, уже в окружении повставáвших с мест сотрудников, говорил, продолжал:

— Не спорить с природой, ни тем более воевать с природой, а применяться к ней! Продолжать природу! Излучина реки, взгорья, холмы — вы посмотрите, сколько идеальных форм. На земле нет двух одинаковых мест, каждый клочок земли взывает к своей собственной архитектуре, а мы лепим одно и то же, одно и то же! Посмотрите, мы перестали рисовать, мы чертим! — продолжал он, уже выходя в коридор и увлекая за собой слушателей.— Прямая линия, прямой угол, квадрат, треугольник, диагональ!

Его слушали почтительно, в тишине.

— А почему вы со мной не спорите? — удивился он.— Все согласны? Андрей Иванович!

— Я согласен.

— Ангелина Сергеевна, Альберт Николаевич! Кто-то же это чертил? Значит, есть точка зрения? Отстаивайте ее, если считаете, что я не прав. Выгоните меня, сами подайте в отставку! Где ваши неразрешенные идеи? Загубленные проекты?

Путь до кабинета был пройден, здесь все остановились.

— Французы подсчитали,— сказал он под конец,— в однообразных, монотонных жилых районах на двадцать процентов больше шизофрении. Вот вам не выдумка, а факт!

Уходя в кабинет, нашел глазами человека, который должен был проследовать вместе с ним. Пропустил его в дверь.

— Что, Олег Михайлович? Какие новости?

— Вот. То, что вы просили. Акт. Шестьдесят первый год.

— Где же это вы?

— У нас в архиве.

— Так-так,— Виктор Алексеевич рассматривал подписи.— Поливанов — это кто?

— Был такой, если помните. Заместитель председателя.

— Вы присаживайтесь. Поливанов, Поливанов... Толстенький такой. Где он сейчас может быть?

— Вероятно, на пенсии. Если жив.

— А Сидоренко? — Виктор Алексеевич вычитал очередную фамилию.

— Сидоренко умер.

— Рябов? Докутович?

— Докутович где-то в Таллине, если мне не изменяет память. Был, по крайней мере.

— Аверьянов?

— Этот, по-моему, укатил.

— Как укатил?

— Так.

— Ясно... Ну, а помните был такой крупный человек, крупный не в смысле фигуры, хотя и фигура тоже вполне... Строительный маршал, как его называли. Круглов.

— Круглов Николай Романович. Вот он,— Олег Михайлович ткнул пальцем в строку на бумаге.

— Где-нибудь на пенсии?

— В лучшем случае.

— Что же, никого не осталось?

— Вы.

— Гм, интересно! Что же, мне одному и отвечать? — пошутил Виктор Алексеевич.

— За что отвечать?

— Вот это вы правильно сказали,— усмехнулся опять Виктор Алексеевич.— Ладно. Вы можете мне оставить эту бумагу?

— Конечно. Она никому не нужна.

— Как никому?

— Никому, кроме вас,— сказал Олег Михайлович.

Виктор Алексеевич еще раз, уже в одиночестве, проглядел бумагу, спрятал ее и отправился в одну из соседних комнат, к Ангелине.

Вслед за ним сюда заглянул кто-то из сотрудников, но Ангелина остановила его резким жестом:

— Все, все. Дайте Виктору Алексеевичу выпить стакан чая!

Она умела его оберегать.

— Расслабьтесь,— сказала Ангелина.— Пейте спокойно. Вот печенье.— И затем: — Я не понимаю, на кой черт вам это нужно.

— Что?

— Олег носится по всему институту, ищет какие-то бумаги столетней давности, все уже спрашивают: а в чем дело? В чем дело? Что вы хотите выяснить и с какой целью? Если б я вас не знала, я бы подумала, что у вас какие-то свои задачи.

— Совершенно верно.

— Да перестаньте, пожалуйста. Никто кроме вас не интересуется этими грунтами, вот поговорите с Сережей.

— И напрасно. Дело в грунтах.

— Ну и что? Это было ясно с самого начала,— заявила спокойно Ангелина.

— Кому ясно?!

— Успокойтесь, что с вами! Ну мне, мне, мне одной! В любом случае это ничего не меняет. Я уже говорила вам: не нужно лишних телодвижений. Взбивать пену.

— Вы говорили: поднимать волну.

— Вот-вот. Не надо. Это неприлично в вашем положении.

— Неприлично молчать.

— Неприлично выделяться. Нескромно, как вы это не чувствуете, вы, такой проповедник скромности! Ребята в мастерской боятся яркий свитер надеть на работу, такой вы у нас моралист. Что, хотите возвестить об этом всему миру? Вот какой я порядочный, какой принципиальный, вам и не снилось! Сейчас вот возьму и признаю свою вину.

— И правильно!

— Что правильно? Глупо.

— Почему?

— Потому что это из другой жизни, Витя! «Я, сударь, не подам вам руки». «Я, сударь, буду просить об отставке». «Вызываю вас на дуэль». Что с тобой? Нельзя же так отрываться! И что, кстати, произошло? При чем здесь ты?

— Я сделал на этом карьеру. На этом городе.

— И хорошо!

— Я выбросил Вовика Зачиняева.

— Вспомнил! Вовика Зачиняева! Почему это ты его выбросил?

— Так получилось.

— И правильно. Он подонок.

— Он не был подонком.

— Всегда был!

И тут не вовремя приоткрыли дверь. Заглянул Олег Михайлович.

— Что, Олег? — сказала Ангелина.— Виктор Алексеевич занят, занят.

— Мне только два слова, буквально. Виктор Алексеевич, я выяснил. Профессор Темерин Василий Васильевич последние годы живет под Москвой, в Ногинске, есть адрес.

— Спасибо, спасибо, Олег Михайлович.

— На пенсии, вероятно.

— Спасибо.

Ангелина посмотрела вслед Олегу Михайловичу, затем, уже с новым смыслом — на Шереметьева.

— Что ты терзаешься? Разве плохо, что выдвинулся именно ты? Что у тебя мастерская, которую ты заново создал, известность, друзья, ученики? Что из этого ты не заслужил? Перестань, пожалуйста. Возьми себя в руки. Когда ты уезжаешь?

— А ты в отпуск не собираешься? — спросил Шереметьев.

— Что?

— Когда у тебя отпуск?

— У меня отпуск в октябре.

— А зачем тянуть? Я думаю, лучше, если бы ты пошла сейчас.

— Гм... Это что-то новое,— сказала Ангелина.

Визит, который ему сейчас предстоял, привел его к дому на Садовом кольце, одному из крупных, солидных домов сталинской постройки, как их

до сих пор называют. В тесном дворе, как во всех московских дворах, стояли машины, он поставил свою рядом и отправился на поиски нужного подъезда.

И лестничная клетка, и площадка перед дверью, и сама дверь — все здесь было прочным и основательным, и квартира, где он затем оказался, также относилась к прежним основательным временам — с простором комнат, добротной мебелью, которую давно не меняли, кожаными креслами в кабинете и висевшей здесь же политической картой мира на стене.

Здесь жил Круглов Николай Романович. Дородная женщина, вытирая руки о передник, приветливо впустила гостя, осведомившись:

— Вы с ним созванивались?

— Нет.

— По поводу машины?

— Какой машины?

— Сейчас он придет, посидите. Он в гараже. А вот уже он...

Шереметьев вслед за ней посмотрел в окно, увидел череду железных гаражей вдоль двора и стоявшего там человека. Николай Романович как раз закрывал дверь гаража, навешивал замок, а затем не спеша отправился к своему подъезду.

У Виктора Алексеевича было время осмотреть кабинет, стол с массивной лампой и мраморным стаканчиком для карандашей и, наконец, карту мира.

— Здравствуйте. Кому это я понадобился? — спросил, входя, Николай Романович. Крупная фигура его дышала бодростью, коротко подстриженные светлые волосы скрывали седину. Он был похож на старого футбольного тренера, еще сохранившего спортивную осанку.

Некоторое время они приглядывались друг к другу, затем Круглов сказал:

— А я тебя вспомнил. Ты Шереметьев. Шереметьев? Архитектор. Вот так-так. Какими же судьбами? Ты садись, не стой. Шереметьев, Виктор, если не ошибаюсь, молодой, подающий надежды. Я за тобой слежу.

— Вы — за мной?

— Слежу, слежу все эти годы. Память у меня отличная. Сколько вас прошло через мои руки. Вот и ты, можно сказать. Я тебя по телевизору видел. Так бы, может, и забыл, а тут память подсказала. Телевизор, между прочим, страшная штука. Одного случайно показали — на улице, шел человек со своей знакомой, они же снимают — не спрашивают. Вечером жена смотрит программу «Время», он и попался. Все, пиши объяснительную жене...

Так он говорил, не останавливаясь, время от времени похлопывая гостя по руке, по спине, как бы приглашая его ощутить значение сказанного.

— Или еще случай был. Поэт один выступал, опять же по телевидению. А его в Белгороде узнали. Он там в молодые годы при немцах полицаем служил... Ну так что? Как ты меня нашел? По какому поводу, если не секрет? Ты ближе садись, я слышу плохо.

— Вот хотел на вас посмотреть,— сказал Шереметьев.

— И только-то? Ну, смотри, чего же. Отчего не посмотреть. Живу, как видишь. Пенсия приличная. Поликлинику мне оставили. Квартира вот, три двадцать потолки. И работу себе нашел или она меня нашла — полуобщественная, сто рублей к пенсии, а чего же не поработать, правильно?

— Николай Романович, тут возник вопрос по поводу Степного. Помните вы такой город?

— Помню ли! Я его строил, голубчик! Я его родил. От первого деревца... А что, в чем дело?

— Деревце ваше не прижилось.

— В каком это смысле?

— Почвы оказались никуда не годные. Нельзя было там строить. Вы знали об этом?

— Это кто же тебе сказал, что нельзя, что за такие новости?

— Это не новости. Вам об этом говорил и даже писал профессор Темерин Василий Васильевич. Помните такого? Вас об этом предупреждали геологи. Архитекторы отказывались, считая, что это будет халтура. Но вы давили на всех с такой силой...

— Давил.

— Вот я и хочу понять: вы шли на это сознательно или добросовестно ошибались?

— Не понял. Что, зачем и почему? — сказал спокойно Круглов.— Ошибался, не ошибался, кому это сейчас нужно.

— Мне это нужно, Николай Романович. Ответьте мне, пожалуйста, честно, дело прошлое, никто не упрекнет вас задним числом — скажите мне: знали вы, что это ошибка?

— Это не ошибка. Не было ошибки,— сказал Круглов, уже с некоторым удивлением глядя на гостя.— Ты успокойся. Не было ошибки. Давил, да, это верно. И на меня давили. А что делать? Эти разговоры — я их слышу всю жизнь. Ты мне поверь, ни одно дело еще не начиналось так, чтобы не жужжали тебе над ухом: этого нельзя, того нельзя! Профессора твоего Темерина я вытащил, если хочешь знать, из провинции, дал ему квартиру, семью перевез, сына устраивал. Знаешь, если посчитать людей, которым я помог за свою жизнь, да собрать с каждого по рублю, я был бы сейчас богатый человек, можешь мне поверить!

— Вы не ответили на мой вопрос.

— Какой вопрос?

— Вы понимали, что строить там нельзя?

— Вот опять мы к этому подходим,— сказал уже с досадой Круглов.— «Можно», «нельзя» — таких слов не было в моей жизни. «Надо» — вот было слово. Давили, да, это правильно. И я давил. Мне нужен был фронт работы. И на меня давили. Область — раз, ей нужно развиваться. Министерство — два, ему нужно отчитываться. А уж если пойдем дальше, то заберемся на такие верха, а там тоже люди, и тоже кто-то кому-то докладывает. Так что, дорогой, успокойся, твоей-то вины и подавно нет.— И наконец, догадался: — А что? Неприятности какие-то? Нашлись писатели, что ли? Ты плюй! На меня вон писали — всю жизнь! Пятнадцать выговоров, я как-то подсчитал. И семь орденов. По два выговора на орден! А?

Шереметьев молчал.

— Чаю хочешь?

— Нет.

— Воды? Вот выпей, свежая. Ты пьешь сырую?

— Ничего, спасибо.

— Эти писатели! Я вот тоже сейчас читаю газеты, выписываю на девяносто рублей, привычка осталась. Пишут: охрана природы, охрана природы. Раньше в моде было преобразование, теперь помешались на охране. Это все глупости, мода, дорогой Шереметьев. Пишут безответственные люди. Как тогда писали, так и сейчас. «Охрана». Хороши б мы были с этой охраной, население растет, жить где-то нужно, производить нужно, вон химию ругают, а что мы сегодня без химии! Вот то-то и оно... Ты попей, попей еще. Может, холодненькой?

— Нет, спасибо.

— Я тебе дам совет, если хочешь. Одну скажу тебе мудрую истину. Все забывается. Остается что? Дело наших рук. Да, Виктор. Остальное все прах. Святые, грешники — это все для той жизни, которой не будет. Вот верь моему слову,— и Николай Романович смотрел и смотрел на Шереметьева мудрым взглядом физиономиста.— А ты занятный малый,— заключил, посмотрев.

— Чем же, интересно?

Не сказал.

— А я, грешным делом, подумал,— усмехнулся вдруг,— что ты ко мне с другими делами. У меня сейчас, видишь, дверь не закрывается с тех пор, как я в этом обществе.

— В каком обществе?

— Автомотолюбителей. Жена ворчит: нашел себе дело на старости лет. Кстати, рекомендую. Вот это твоя машина, «Волга» двадцать четвертая? — Показал в окно.— Где она у тебя стоит? Гараж есть? А то смотри, помогу по старой дружбе. Под окнами держать — это не дело, сейчас запаски воруют, резины нет нигде. Кстати, по этой линии тоже можно помочь.

— Без дела не сидите!

— Не говори! А мне сколько лет, как ты думаешь? Ну вот посмотри на меня.

— Семьдесят?

— А семьдесят восемь не хочешь? Читаю без очков. Вот только слух подводит, остальное пока в норме.

— Бегаете по утрам?

— Вот уж нет. По утрам я, милый друг, пишу. Заходи как-нибудь, почитаю.

— Мемуары?

— Стихи!

— Вот даже как.

— А ты думал! Ну что же, будь здрав. Звони. Насчет гаража, если надумаешь. Хотя так тебе скажу: теплый гараж — штука коварная. Зимой — из тепла в холод, краска портится. Лучше держать одну температуру.

— Постараюсь,— сказал Шереметьев.

— Витя?! Ты ли это?

Толстый веселый человек шел навстречу Виктору Алексеевичу, протягивая руки то ли для объятий, то ли для рукопожатия — как получится. Получилось рукопожатие. Потом толстяк все-таки потряс Виктора Алексеевича за плечи, явно обрадованный и удивленный.

— Ну, здравствуй, привет! Как же ты меня разыскал в городе Москве, это же фантастика, даже улицы, и те поменялись, я уж не говорю про нас с тобой! Слушай, я очень рад, садись, не смущайся, это моя мастерская, ателье, холостая квартира, как хочешь называй. Вот сюда, это стул для почетных гостей, чистый, не бойся... Ну дай на тебя поглядеть!

Так он говорил без умолку, глядя приветливо и любовно на гостя и как бы подбадривая его, смущенного такой встречей. Толстяка звали когда-то Вовик Зачиняев, встреча предвещала по крайней мере неловкость с той и с другой стороны, но как раз с другой стороны, то есть со стороны Вовика, неловкости никакой не было.

— Когда же это мы с тобой виделись последний раз? — продолжал он удивленно.— Вспомнил! На похоронах Кости Вербина, то есть сколько же

лет назад? Ты тогда куда-то удрал, мы же потом еще собрались, посидели... Ну, выкладывай! Как живешь? Смотри, не потолстел! А меня вон как разнесло, ничего не могу с собой сделать — ем, черт возьми, вот пить стал меньше, а ты? Я перешел на сухое, старик, что поделаешь... Сейчас мы с тобой, погоди! Ты за рулем, небось, но по капле-то можно?

Лицо его светилось непритворной радостью, и Виктор Алексеевич слегка повеселел. Принял протянутый ему стакан.

— Будем, да? — сказал Вовик, чокаясь.— Ну как? Ты же у нас теперь в этих самых сферах, черт возьми, я всем рассказываю: вот Витька Шереметьев, вместе водку пили, картинки рисовали, а смотри, куда забрался. Можно сказать, моими молитвами, так или нет, признавайся!

— Так,— сказал Шереметьев.

— Ну, и я твоими молитвами, как видишь, тоже жив-здоров. Считай, что мы квиты. Ну, рассказывай! Как живешь? Что поменял? Жену, квартиру, характер?

— Все поменял.

— А девочку эту помнишь... где она? Женя, Женя...

— Есть где-то.

— Смешная жизнь! Я с Тонькой развелся — сколько уже — двадцать лет прошло, и представляешь, ни разу не встретил. Я в Москве, она в Москве, ходим по тем же улицам, и хоть бы где-нибудь когда-нибудь! Как в пропасть!

Помолчали.

— Ну, а что ты обо мне знаешь? — спросил Зачиняев.

— Ничего не знаю,— признался Виктор Алексеевич.

— Да,— сказал Зачиняев.— Газеты обо мне не пишут, архитектурная общественность не в курсе, а я — вот он! И, представь себе, живу неплохо. Я постаментщик, Витя. С твоей легкой руки, вот так. Остался я тогда, как ты знаешь, без работы, можно сказать, на улице. Тыркался, тыркался, потом один ловкий человек, скульптор, предложил мне с ним — памятник в одном областном центре, на площади. Сделали — понравилось. Ну и пошел по этим... постаментам. Когда официально, а когда и частным образом, от клиентуры, прямо тебе скажу, нет отбоя, у людей откуда-то деньги завелись. Пройди сейчас по кладбищам — такие монументы, что твой Микеланджело! Комплексов этих у меня нет, какие были — я их все вытряс, слава эта ваша мне, прости, до фонаря. Я, Витя, не верю в бессмертие. Так что ты не печалься, не казнись: нет на тебе греха, каждый ставит на свою лошадку, и моя пришла не хуже... Не пьешь, что ли? — он кивнул на нетронутый стакан.

— Не пью,— сказал Шереметьев.

— Зашился?

— Нет.

— Боишься завестись? Ну, не пей.

— Не буду.

— У тебя дело ко мне или как? Ты прости, я так спрашиваю. Сейчас без дела люди не встречаются. Каждый каждому зачем-нибудь нужен.

— Нет, ни за чем.

— Вот так вдруг вспомнил и пришел?

— Были основания.

— Интересно, какие?

— Я твой должник, Вовик.

— Да что ты! И не думай!

— Да!

— Нет, Витенька!

— Да, Вовик.

— Нет, нет. Ты поступил нормально. Это был твой шанс. Я это понял через много лет, вот клянусь!

— Скажи мне теперь: почему ты был против?

— Какая разница. Ну, был. Не верил.

— Считал, что место неудачное?

— И место тоже.

— Почему, вспомни. Мне это очень важно.

— Что важно? Ну были какие-то свои идеи, я же все-таки был архитектор, тоже чего-то там рисовал,— отвечал Вовик.— Ну, считал, что геология не подходит. На том берегу можно строить, но там, видишь, область другая...

— Начальство не так заинтересовано.

— Начальство, опять же строители. Круглов, если помнишь, был такой экземпляр... А в чем дело-то? Какие проблемы? Кто внакладе?

— Все внакладе, Вовик.

— Так не бывает.

— Там, Вовик, осадки неравномерные,— сказал Шереметьев.— Дом сложился. Другие еще неизвестно как.

— Строили плохо.

— Это само собой.

— Да,— сказал Вовик.— Сочувствую. Ну, что теперь делать. Не стрелять-ся же по этому поводу.

— А кто знает...

— Ну, милый! — Вовик с любопытством воззрился на Шереметьева.— Сейчас, слава богу, не восемнадцатый век, и ты не Суфло.

— Какой Суфло?

— Суфло, француз, не помнишь? Храм святой Женевьевы, он же Пантеон. Там ведь что-то римляне копали на этом месте, бедняга француз не знал, оно у него рушится, и он себе — пулю в лоб. Старая история... Витя, я что предлагаю,— без перехода продолжал Зачиняев.— Ты на машине? Где она у тебя? Давай ее на ночь во двор, тут безопасно, или, хочешь, ко мне в гараж, а я свою отгоню. Короче, что: возьмем такси и поедем.

— Куда поедем?

— Что за глупый вопрос для члена-корреспондента! «Куда»! Два джентльмена с деньгами не найдут, где провести вечер? Один пузырь, к нему шампань, помнишь, нет? Двух девочек! Такие канашки, обалдеешь!

— Нет, Вовик.

— Что «нет»? Смотри, с этим делом в нашем возрасте завязывать нельзя, опасно. Давай?

Взгляд его светился самым искренним радушием.

— Ну хорошо,— согласился он.— Девочек отставим. Баньку! Сандуны! А? Сейчас звоню Петровичу!

— Вовик, нет.

— В ресторан! В Дом архитектора! Там ремонт, что ли? Там всегда ремонт. В Дом актера! От нашего стола вашему столу, а?

— Другой раз.

— Ну, тогда семейный ужин. Жена, теща, дом. Все есть, пожалуйста!

— В другой раз, Вовик.

— Другого раза, Витя, может не быть,— строго сказал Зачиняев.— Вот это наша вечная ошибка. Нет другого раза.

— Ты прав, да,— вдруг сказал Шереметьев и взял стакан. И еще долил себе из бутылки.— Прости меня, Вовик!

Вернулся домой за полночь. Долго попадал ключом в скважину.

В гостиной за столом сидела Нина. И рядом с ней Лена. Пили чай.

— Ого! — произнес он.— Вы подружились! Это очень приятно!

И лишь потом удивился:

— Ты что? Ты прилетела?

Обе женщины засмеялись. Он не понял, чему они смеются.

— Обрадуйся сначала,— сказала Нина.

— Я обрадовался.

— Нет.

— Обрадовался, обрадовался!

Они обе поднялись к нему и почему-то стали его раздевать. Он вовсе не был пьян, и он отстранился. Это снова вызвало смех. Он удивленно смотрел на Нину, на дочь, потом опять на Нину — они все-таки сняли с него пиджак, а дальше он решительно заупрямился. Нина все смеялась, потом ему показалось, что она не смеется, а плачет.

Когда он проснулся, Нина сидела здесь же, в кабинете, где он и спал на тахте. Сидела над неубранными с полу бумагами в неподвижной позе, словно все это время так и провела в кресле, ожидая его пробуждения. На столе горела лампа, хотя за окнами было утро или, быть может, уже день.

Он долго смотрел, соображая.

— А который час?

— Шесть.

— А где Лена?

— Уехала домой. Я вызвала ей такси.

— Зачем ты приехала, кто тебя просил?.. Ну иди сюда.

Она послушалась.

— Я видела сон,— сказала она.

— Ну вот еще. Что за сон?

— Какой-то дурацкий сон. Они тебя обступили...

— Кто «они»?

— Они все, и ты меня звал.

— Звал — правильно.

— Не ври. Ты даже не обрадовался. Я тебе не нужна,— говорила Нина, но он уже не слушал — целовал ее щеки, волосы.

— Бедненькая моя... Я лишил тебя всего...

— Что-что?

— Лишил тебя всего... Нормальной жизни, отпуска, как у людей...

— Ну что ты хнычешь.— Она отстранилась.— Я не любила, как у людей. У каких людей?

— Любила, любила. Любила компании, посиделки, я тебя этого лишил, любила посмеяться — мы не смеемся. Ты даже без телевизора, потому что я его не терплю...

— Разве мы не смеемся? Мы смеемся,— сказала Нина.

— Сон тебя не обманул,— сказал Шереметьев, поднимаясь.— У меня действительно неприятности. Прошлое мое стреляет в меня, Ниночка, вот что происходит.

— Какое прошлое? Ты что, рецидивист?

— Ты не знаешь этой истории,— сказал Виктор Алексеевич.— Она исчезла, как исчезает время. Вот я полез в эти папки — ничего не помню, как будто был не я... Их, кстати, надо убрать.

— Я уберу.

— Подальше, в чулан.

— Хорошо.

— Я боюсь прошлого, понимаешь. Туда заглядывать. Мне страшно. Ничего в нем не люблю. Я и детства своего не люблю. Ничего не было, все началось с тебя.

— Ну уж, с меня!

— Понимаешь, я построил себя, как строят дом.

— Да, ты говорил.

— Все заново, снизу доверху... Только вот, к сожалению, забыл про фундамент.— И он посмеялся своей шутке.— Ну ладно, что я тебе голову морочу.

— Расскажи.

— Нина, мы строили там, где нельзя строить. И это понимали. И отказывались, несмотря на давление, а оно было. И нашелся человек, молодой архитектор, который сказал: я берусь.

— Ты?

— Мне было тогда тридцать три года, тот самый возраст, понимаешь?

— В каком смысле?

— Ты не знаешь? Ну хотя бы и в том смысле, что уже ясно, что ничего другого не будет, если ты сам не повернешь свою жизнь.

— И ты повернул?

— Да.

— И хорошо сделал.

— У меня не было выбора, так по крайней мере казалось. Или прозябать всю жизнь, или получить все, что я потом получил.

— Но ты же это заработал своим трудом. Или чужим?

— Своим, своим, Ниночка.

— Ну так что же. И значит, правильно. О чем ты жалеешь? — и Нина поцеловала мужа.

— Нельзя было строить на этом месте,— сказал Шереметьев.

— Но ты же не знал.

— Не хотел знать. Обманывался... Знаешь, как у Пушкина: «Я сам обманываться рад».

— Перестань, слушай,— сказала Нина.— Тебе нужно выспаться. Хочешь, дам таблетку?

— Знаешь, я тебе еще скажу,— продолжал Виктор Алексеевич.— Я боюсь и за те дома, которые сейчас вне подозрений. Надо, видимо, вскрывать фундаменты. Закачивать жидкое стекло. Это очень дорогое удовольствие. Миллионы.

— Ну что поделаешь.

— Это позор, Нина.

— Чей позор? — Нина смотрела на него в удивлении.— Виктор, ты что-то не то говоришь. Ну при чем здесь ты. Что ты мог сделать?

— Мог сказать: я в этом не участник.

— Ну и что? «Не участник». А кто ты тогда был? Нашли бы другого участника.

— Это ты права,— вздохнул Шереметьев.

Она, кажется, успокоила его наконец. Обрадовалась. И еще продолжала:

— Это сейчас кажется все так просто. Знаешь, если на прошлое смотреть с сегодняшней колокольни...

— Ниночка, вот это наш самый великий грех,— сказал мирно, уже

не ссорясь, Шереметьев.— Все когда-нибудь становится прошлым. И сегодняшний день тоже. Мы об этом не думаем. Мы живем так, как будто нет ни «вчера», ни «завтра».

— Виктор, ты залез в такие дебри, ты оттуда не вылезешь,— сказала Нина.— Успокойся. Я правда дам тебе таблетку.

Она поднялась в тревоге.

— Что ты себе затвердил, я не понимаю! Что за комплексы! Ну, хочешь каяться — кайся, выйди на площадь. Только сначала подумай: перед кем? Кто бы на твоем месте поступил иначе, ты мне назови этих людей.

— Я тебе назову.

— И где они сейчас? И надо еще посмотреть, кто и почему и от чего отказывается!

— Ты не то говоришь.

— А что ты хочешь, чтобы я говорила? Пожалуйста, я скажу! Все получили, нажрались, теперь в самый раз замаливать грехи! — Она, кажется, перестаралась, почувствовала это.— Так ты хотел? Пожалуйста, если тебе так легче! Как вам угодно!

— Нам угодно, чтобы вы не говорили, как нам угодно,— сказал тихо, вдруг потеряв голос, Виктор Алексеевич.— Чтобы у вас была одна мораль на целую жизнь, а не на каждый день и на каждый случай. Вот что нам угодно...

Ее уже не было в комнате. Виктор Алексеевич прислушался и позвал:

— Нина!

И снова:

— Нина!

Кинулся по комнатам, нашел ее, обнял, повернул к себе.

— А между прочим, я не спросила, где это ты шатаешься,— сказала Нина, уже мирясь.

Вечером пришел Сережа. Так было условлено.

— Заходи, располагайся, не смотри на беспорядок, сейчас Ленка моя придет, будем чай пить. Ого, и ты с тортом! Это откуда же такой?

— Я его пока — в холодильник, да?

— Давай. Если очень голодный, возьми там чего-нибудь, не стесняйся.

— Я не стесняюсь.

Сережа и впрямь не стеснялся, держался свободно, как свой человек в доме. В обращении его с Шереметьевым была, как мы уже заметили, и доля снисходительного юмора по отношению к учителю, вполне позволительная для любимого ученика. Войдя в кабинет и увидев горы папок на полу, он остановился в шутливом испуге.

— Это что же такое происходит? Виктор Алексеевич!

— Да вот,— вошел за ним следом Шереметьев.— Ищу вчерашний день.

— А что это за картинка, я у вас раньше не видел?

— Нравится?

— Ничего.

— Это мой друг один, художник...

— Виктор Алексеевич, мне не нравится ваше настроение,— заявил Сережа, все еще оглядывая папки.— Что вы ищете? Скажите — я вам помогу. Мне кажется, вы как-то... ну, неадекватно, что ли, переживаете эту историю. Она не стоит таких затрат энергии, чес-слово! Виктор Алексеевич! — и Сережа комично приложил руку к груди.

Тон этот был сейчас явно не к месту.

— Я просил подготовить мне подробную докладную,— сказал Шереметьев.

— Уже!

— С указанием геологических данных по каждому объекту.

— С указанием геологических данных... Есть, Виктор Алексеевич, все есть,— говорил Сережа с видом человека, готового немедленно исполнить любые капризы шефа.— Пожалуйста. Минуточку. Вот оно! Здесь докладная, девять страниц на машинке. Здесь план города! — он вытащил из портфеля аккуратную папочку и элегантным жестом, как бы бравируя, положил на стол, уставился на шефа вопросительным взглядом: что еще прикажете?

Ответа не последовало. И Сережа продолжал:

— Мы уже говорили с вами: сейчас вряд ли имеет смысл выставлять все это на широкое обозрение трудящихся. И в этом смысле меня немножко беспокоит ваша позиция. Может быть, я чего-то не знаю... Вы отправляете в отпуск Ангелину Сергеевну. Это как-то связано с нашими делами? Я немножко успокоился, когда узнал, потому что разговоров, знаете, хватает, это нам сейчас абсолютно ни к чему, мы уже говорили с вами...

— Почему? — спросил Шереметьев.

— Что почему? — не понял Сережа.— Почему нам не нужны разговоры? Потому что на нас повесят сегодня и наши собственные, и чужие грехи, что мне вам объяснять! Никого не осталось! Есть вы, руководитель проекта! Как же вы строили, дорогой товарищ, не пройдя всю толщу сваями? На что опирались? На воду? Вы простите меня за резкость...

Пришла Лена.

— Здравствуйте. А мы знакомы,— сказал ей Сережа.— Вы меня не помните.

— Помню,— сказала Лена.— Так это вы... блестите?

— В каком смысле?

— Отец говорил, что вы блестите, или блистаете, или, может быть, блещете, я так и не поняла...

— Леночка, дай нам поговорить,— сказал Виктор Алексеевич.

Взгляд его выражал лишь спокойное внимание к тому, что говорит Сережа, спокойный интерес, не более.

— Так. И что ты предлагаешь?

— Я ничего не предлагаю, Виктор Алексеевич... Впрочем, есть одна идея, но, может быть, поговорим о ней в другой раз? Нас действительно ждут.

— Кто ждет?

— Ваша дочь Лена. Но чтобы покончить с делами...

— Слушаю, слушаю,— Шереметьев уже углубился в Сережины бумаги, развернул план.

— У меня его просили,— сообщил Сережа.

— Кто?

— Рыжов, первый секретарь. Но я посчитал, что у вас этот экземпляр, он единственный, будет целее,— заметил Сережа со значением.— И, кстати, к вопросу. Тут еще один щекотливый момент...

— Ну-ну?

— Это касается Владаса. Мы делали это с ним вдвоем. Он, как известно, не самый разговорчивый человек, но тем не менее. Знаете, сама обстановка иной раз вынуждает... Короче, я бы предложил отправить его сейчас в этот наш филиал в Нефтекамск, он сам, кстати, просится, для него это перспектива...

— Так,— Виктор Алексеевич оторвался от бумаг.— Это любопытно... Владаса, значит, в Нефтекамск...

— Это его идея,— заволновался Сережа.
— Понятно. Ну, а с тобой как же? Тебя куда?
— Вот это второй вопрос, Виктор Алексеевич... Может быть, не сейчас?
— Да нет, почему же.
— Тогда позволю себе — откровенно, да? — Сережа посмотрел на Шереметьева испытующе, угадывая возможную реакцию.— У каждого человека есть свой шанс, и чаще всего один в жизни,— и опять посмотрел: так или нет? — У меня есть кое-какие идеи насчет укрепления города. В общем, проект. Пока еще, правда, в голове, но, вы знаете, я работаю быстро. На этот раз я постараюсь, если вы поможете, сделать все в короткий срок, пока не занята вакансия Каменецкого. Это, кстати сказать, была ваша же идея...
— Ну-ну? — Шереметьев смотрел на Сережу с откровенным любопытством.— Сколько сразу идей! А может, просто деньгами, а? За эту карту! Сколько ты за нее хочешь? Пятьсот? Тысячу?
— Виктор Алексеевич, вы сейчас несправедливы ко мне! Простите, но это не разговор. Давайте же действительно — откровенно! В свое время, когда вам было тридцать три года и стоял вопрос: быть или не быть, вам представился шанс, и вы его использовали. Я это знаю, и это знают все...

Вошла на этот раз Нина.
— Здравствуйте. Вот и я. Вы не хотите сделать перерыв?
— Да-да,— отозвался Виктор Алексеевич.— Иди, мы придем!
Сережа расхаживал по комнате, потом спохватился, сел.
— Душу не боишься потерять? — спросил Шереметьев.
— Нет, не боюсь,— отвечал с твердостью Сережа.— Это все, простите, слова, я им не верю. Прекрасные сказки вашего поколения. «Преуспеть, но душу потерять!» Господи ты боже мой! Да где они сейчас, эти шумные мальчики вашей молодости? Что осталось от их шума! «Душу потерять!» Вот вы же не потеряли душу, вы ее приобрели! Посмотрите, как расцвел ваш талант, когда вы все получили! Мне столько же лет, Виктор Алексеевич. Тридцать три!

Шереметьев молчал.
— Но я, поймите, ни на чем не настаиваю,— заключил уже совсем мирно Сережа, глядя опасливо на шефа.— Давайте забудем этот разговор. Его не было. Чес-слово! Ваша дружба мне в конце концов дороже, если уж класть на весы! Видите, я и здесь прагматик! — он смотрел с обезоруживающей улыбкой, ожидая ответа.— Пойдемте чай пить или как? Мне уйти? Но жалко — торт!..

Директор, Евгений Андреевич, был сравнительно молод. Когда-то он начинал свою карьеру в мастерской у Шереметьева. Теперь роли поменялись, но отношения, по крайней мере внешне, остались теми же — Женя был все еще Женей, хотя уже привычно сидел в своем кресле и даже подчас позволял себе в скромных пределах, по имени-отчеству, распекать бывшего своего шефа.
— Виктор Алексеевич,— сказал он сейчас,— я что-то вас не совсем понимаю. Вы чем-то недовольны? Государственная комиссия сделала свои выводы, на этой неделе мы получим документ. Если вас беспокоит вопрос наказания, как мне передавали, то могу вас утешить: нам с вами тоже записали по строгачу. Так что не волнуйтесь. Строгий выговор за необеспечение должного авторского надзора. Тоже неплохо, правда?
— И это все?
— А вы хотели?.. Я вас не понимаю, давайте объяснимся наконец. До меня доходят всякие слухи, у нас, слава богу, поговорить любят,— что вот, мол,

дескать, Шереметьев настаивает на другой формулировке, которая ставила бы под сомнение чуть ли не все строительство, начиная с выбора площадки.

— Да.

— Что «да»?

— Я готовлю записку.

— Какую записку? Побойтесь бога, Виктор Алексеевич, город построен, в нем живет население. Те недостатки, которые там есть, будут устранены, надеюсь, с вашей помощью, что вам еще?

— Я не уверен, что они будут устранены при таком половинчатом решении.

— Каком половинчатом? Что вам нужно? Чтобы летели головы? Сейчас не то время. Ну что? Снять вас и меня? Вернуть с того света Альдохина и отдать его под суд? Или искать по стране всех наших пенсионеров, кто когда-то приложил к этому руку? Что вы предлагаете?

— Вот это наша беда,— сказал Шереметьев.— Человек успевает наломать дров, ни перед кем, в сущности, не отвечая за последствия своих действий. Последствия — это когда-нибудь в будущем. А будущего нет. Есть одно только сегодня!

— Ну давайте поднимем эту волну! — сказал, обидевшись, Евгений Андреевич.— Пусть ляжет пятно на весь институт, на людей, которые работали с утра до вечера, без выходных! Давайте их накажем, если вы так жаждете наказания!

— Правды, Женя! Я хочу только правды, пойми меня. Это то, что нужно всем и во всех случаях. И это то, что выше всего — и тебя, и меня, и нашего института, и наших сегодняшних интересов. Должна быть правда.

— Виктор Алексеевич, правда тоже — понятие диалектическое.

— Нет!

— Да, да! Я, может быть, не так силен в философии, но, говоря практически...

Затрещал зуммер селектора. Женский голос сказал:

— Евгений Андреевич, простите, у вас Виктор Алексеевич... Просили передать, что его ждет внизу жена.

— Он слышит. Хорошо,— отозвался Евгений Андреевич.— Говоря практически,— продолжал он, возвращая нить разговора,— на этом месте, повторяю вам, стоит город. И не только город, но и кое-что еще. Мы с вами. И конкретно вы, что уж тут темнить. Вы. С вашим положением, авторитетом, вашими наградами, что теперь делать! Давайте уйдем в монастырь!

— Это идея.

— Боюсь только, что нас не поймут.

— Да, может быть... А что же нужно, чтобы нас поняли?

— Виктор Алексеевич,— уже совсем мирно продолжал директор,— подумайте еще, не торопитесь с этой запиской. Честное слово! Вы человек мудрый, я всегда учился у вас мудрости, с первого дня. Помните, как вы меня встретили, какими словами? «Женя, не суетись». Я до сих пор помню. Сейчас это называется — не возникай. Это очень мудрое правило, Виктор Алексеевич... Да, кстати, что там с этим Сергеем Синельниковым? Он переходит в другую мастерскую? Вот у меня заявление.

— Да.

— Это ваше желание?

— Наше с ним, общее.

— Хорошо... Так, Виктор Алексеевич! Я все-таки надеюсь на вашу мудрость. Подумайте, не спешите. Сегодня у нас пятница, завтра суббота, воскресенье, много времени... И я вам еще скажу. Для тех, кто вас не знает, подобная

акция — записка и все такое прочее — может выглядеть, знаете, в каком-то смысле подозрительно. Мол, что-то ему понадобилось, сделал такой шахматный ход. К чему вам эти разговоры? Подумайте!

— Не возникать?

— Не возникайте, Виктор Алексеевич! — уже повеселев, с доброй улыбкой заключил Женя.— Желаю вам... Привет от меня вашей жене...

Нина ждала на улице, в машине, за рулем.

— А сколько времени? — спросил он, усаживаясь.

— Седьмой час.

— Да что ты!

— Я жду уже знаешь сколько?

— Ну прости меня.

— Все хорошо?

— Что именно?

— Я вижу по твоему лицу. Едем куда? К дому?

— Нет, сегодня — мои школьные. Это где-то на Самотеке.

— Да, уже звонил этот Миша много раз. Спрашивал, помнишь ли ты. Надо, наверно, что-то взять. Коньяк, цветы?

— Да, что-нибудь.

— Тебе хочется ехать?

— Не пойму. Я ведь никого из них, в сущности, не знаю, это было так давно.

— Интересно.

— Ну, может быть... Тут поворот на стрелку.

— Я вижу.

— Слушай, а где ты училась водить машину?

— Что это вдруг?

— У тебя разве когда-нибудь была машина?

— Училась в автошколе.

— Что, впрок? На всякий случай?

— Хотела и училась. Получила права.

— Ну-ну.

— Знала, что выйду за тебя.

— Стоп!

— Я вижу, вижу... Так что, за цветами?

— Да.

— Я не пойму твоего настроения.

— Все хорошо, Ниночка, все правильно. Вперед!

Смотрели слайды. В комнате на любительском экране возникали чудеса африканского континента: саванна, джунгли с диковинными животными, селения и их обитатели — лица, одежды, украшения...

— Это племя, или, как мы говорим, народность, которая еще сохранила первобытные обычаи,— рассказывал гостям хозяин дома, он же путешественник и автор снимков.— Начнем с того, что она живет в эпоху матриархата, это почти без преувеличения. Вот я вам сейчас покажу их женщин, вот они...

Как видите, позируют вполне охотно и вообще к нам, европейцам, относятся лояльно, даже с некоторым любопытством...

Слайды шли при погашенном свете, лица зрителей угадывались, реакция же была весьма оживленной — в особенности, конечно, по поводу матриархата.

— Не устали? — спросил хозяин дома.

— Нет-нет,— отвечали ему.— Ты только не сказал, на каком языке ты с ними разговаривал.

— На хауса.

— Это что такое?

— Язык. На нем разговаривают тридцать миллионов.

— Первый раз слышу.

— А мы с вами вообще очень плохо знаем свою планету, как это ни прискорбно,— сказал хозяин дома.— Вот сколько в мире языков? Кто знает? Кстати, не так уж много: две с половиной тысячи. Я продолжаю...

На экране появилась очередная картинка: на этот раз полуголые аборигены джунглей стояли в обнимку с белым джентльменом спортивного вида, в рубашке с погончиками, с фотокамерой через плечо.

— Это ты, что ли? — оживились гости.— Венька, смотри-ка, ты у нас Миклухо-Маклай!

Тут все-таки включили свет, и можно было наконец разглядеть и самого Веньку, Вениамина Петровича, и его гостей. Они представляли собой пеструю картину: все одного возраста, одноклассники, они были в разной степени пощажены или не пощажены временем. Седые отцы семейств соседствовали со стройными, не расстававшимися с молодостью мужчинами; женщина, весьма заметной полноты, была, конечно, уже бабушкой и, пожалуй, более всех и разоблачала их общий возраст. Виктор Шереметьев относился к категории сорокалетних, как и сам хозяин дома, только что явленный на фотографии с африканцами, а теперь вот уже и собственной персоной.

— Ну что, друзья? За стол? Или посмотрим еще?

В паузе, пока готовилась очередная партия слайдов, гости разглядывали друг друга: давно не виделись. Полная женщина оборотилась к Шереметьеву:

— А ты меня не узнал!

— Ну как же! — запротестовал Шереметьев.

— Не узнал, не узнал. Ну кто я? Кто? Не подсказывайте!

— Марина Кульчицкая.

— Тебе подсказали!

— Нет, клянусь.

— Подсказали! Да не стесняйся. Мы же с тобой не виделись с выпускного вечера. Помнишь выпускной вечер?

Выпускного вечера Шереметьев тоже не помнил, но сказал:

— Как же.

— Сцену у фонтана! Ты играл Самозванца, я — Марину Мнишек. Ну, вспомнил? «Вот и фонтан, она сюда придет. Я, кажется, рожден не боязливым, перед собой вблизи видал я смерть...»

— «Пред смертию душа не содрогалась»,— добавил Шереметьев.

— Ну, слава богу!

— Ты ведь хотела стать актрисой,— вспомнил он еще.

— Верно.

— И что же?

— Стала. Я актриса. Что ты смотришь? Ну, не знаменитая. Бывают и незнаменитые актеры... Как живешь, рассказывай! Счастлив?

— Был...

— Внимание! — сказал Веня.— Я вас сегодня замучаю. В глубинах Африки, друзья, можно встретить народности с природно высоким уровнем интеллекта. Вот, посмотрите на эти глаза. Глаза мудреца, ученого... А вот его улыбка. Заметьте, радость у африканца переходит в гнев почти мгновенно. А знаете, как

эти люди относятся к жизни и смерти? Как они умирают? Есть племя, где человек уходит умирать в саванну, сам для себя определив день и час. Так, если вы знаете, умирают слоны. Человек не накладывает на себя руки, он просто внушает себе смерть...

Тема эта вызвала интерес. Посыпались вопросы. Веня отвечал терпеливо:

— Да, самоубийство, если хотите... Нет, причины самые различные, не обязательно старость и болезнь... Скажем, какая-то глубокая скорбь или чувство стыда. Они вообще очень щепетильны... Погодите же, не все сразу! Ты что-то спрашивал, Виктор? Самовнушение, да. Человек внушает себе в данном случае прекращение своего существования, и сердце подчиняется психике. Что? Аутотренинг? — но это была уже чья-то шутка.

Где-то в другой комнате звонил телефон. Пришли за Шереметьевым.

— Меня? — спрашивал удивленный Виктор Алексеевич, следуя за хозяйкой к телефону.

Взял трубку.

— Это ты, Нина? Каким образом? Откуда у тебя этот телефон? Странно. А в чем дело, случилось что-нибудь? Зачем же ты звонишь? Мой голос? Вот мой голос. Ты глупенькая, ложись спать, вот что. Ложишься? Да, конечно, целую. Все, пока...

Вошла Марина Кульчицкая, опустилась в кресло.

— Не мешаю?

— Нет.

— Ты не ответил на мой вопрос. Что значит «был счастлив»? Когда, в молодости?

— Я не люблю своей молодости.

— Вот так-так. Нас не любишь?

— Себя.

— За что же так?

— Мои лучшие годы — потом. После сорока, когда я начал все заново, стал человеком.

— Вот оно что. Так ты у нас теперь человек?

— Никто не верит...

Вошел еще один гость — в форме адмирала.

— Не помешаю?

И еще один гость вслед за ним. С сильным кавказским акцентом:

— А вот оны гдэ уэдинились, вай-вай!

— Ладно, Мишка, хватит изображать! — сказала Марина.

— Ну что, хорошо я вас собрал? — заявил с гордостью, уже без акцента Мишка.

Адмирал спросил у Шереметьева:

— А ты меня не узнал? Ну скажи правду: я кто?.. Ника я, Никифор! Мы с тобой дрались в ранней молодости, я тебе нос расквасил!

— А я кто? Меня не помнишь? — спросил еще один вошедший гость.— Не подсказывать, ребята!.. Я твой классный руководитель, Георгий Михайлович, тогда я был молод, а теперь мы сравнялись. Можешь говорить мне «ты»...

— И мне тоже, мне тоже! — вмешалась худенькая брюнетка.— Я твоя первая любовь, Аня!

— Не трогайте его,— произнес еще чей-то голос за спиной у Шереметьева.— У него с памятью что-то.

— Да нет, он задумался!

— Отключился!

— Заснул!

— Да, нет, братцы, не заснул вовсе! Он бодрствует! — сказал человек, напяливший африканскую маску из коллекции хозяина дома.

И оказалось, что другие рядом с ним тоже разобрали маски — черные, красные, черно-красные, пестро раскрашенные, закрывавшие лица, так что и впрямь никого было не узнать!

И тогда грянули тамтамы. Звенящий, глубокий, расплывающийся звук заполнил пространство комнат. Не иначе, гостеприимный хозяин включил магнитофон, предоставив резвиться гостям. Гости двинулись из двери в дверь, один за другим, в этих причудливых масках, выделывая странные телодвижения...

Шереметьев уже стоял в передней с Мариной.

— Я пойду,— сказал он шепотом, опасливо косясь на дверь комнаты. И приложил палец к губам: — Тсс!

Домой Виктор Алексеевич не вернулся. Было десять утра. Нина в тревоге накручивала телефонный диск.

— Прошу прощения, это еще раз я... По тому телефону никто не отвечает. Когда, вы говорите, во сколько это было, примерно? Сел в такси? Не сел? Вы еще раз простите меня...

И опять крутила диск.

— Володя? Вы извините мою настойчивость, я вас опять беспокою, но, знаете, мне страшно сказать: какой-то вдруг порядок в кабинете, все убрано, я даже не заметила, когда это он успел. Мне даже кажется, он приходил ночью, я не слышала. И пустой стол, вот только этот листок с вашим телефоном, там написано: Зачиняев и еще какая-то фамилия или что это — Суфло! Это имя? Архитектора? Я никогда не слышала... Приезжайте, прошу вас. Я пока съезжу к его дочери, у меня нет ее телефона, адрес я нашла...

Дверь открыла старая женщина в домашнем халате. Взгляд ее не обещал гостеприимства. Ходят тут всякие.

— Вам кого?

— Простите, бога ради,— сказала Нина.— Могу ли я видеть Леночку?

— Леночку? — переспросила женщина.— А вы кто?

— Можно я зайду?

— Лена в библиотеке. А что, в чем дело? Заходите,— и женщина, наконец отступив, пропустила в дверь Нину.

— Я хотела спросить... Простите, мы не знакомы с вами. Я — жена Виктора Алексеевича.

— А-а! — вяло отозвалась женщина.— Ну идите, садитесь. Случилось что-нибудь? Лена-то вам зачем?

— Садиться я не буду, спасибо, я очень спешу. Дело в том, что Виктор Алексеевич... в общем, его нет, он не приходил домой, я очень волнуюсь.

— Так он заходил вчера,— сказала спокойно женщина.

— Когда вчера? Вы не скажете точнее? Вечером?

— Поздно. Мы уже спали... А что вы волнуетесь? Найдется.

— Когда, во сколько это было? В одиннадцать, в двенадцать?

— Объявится, объявится,— продолжала с усмешкой женщина.— Письмо вам пришлет на пяти страницах: прости, мол, родная, ухожу к другой. А то еще и вернется, такой человек... Что ж ты не уследила, милая? Такая красотка и — на тебе! — В глазах ее была откровенная неприязнь.— Беги, беги, ищи!

И Нина бежала и искала. Следующий адрес привел ее к Ангелине Сергеевне, в милую, заботливо обустроенную квартирку у Никитских ворот.

Ангелина Сергеевна тоже не проявила беспокойства.

— Я думаю, милая, вы сгущаете краски,— сказала она.— Виктор Алексеевич в былые времена любил погудеть с друзьями, это уж потом он сделался очень строг. Сегодня суббота, он мог вполне заснуть у какого-нибудь приятеля. Ну что вы, голубушка, что с вами? Зачем так расстраиваться, ну вот!.. Я вас уверяю: он где-то там, вы позвоните. Кто теперь его друзья, вы, наверно, в курсе? Все сплошь солидные люди? А нет ли какого-нибудь нового Зачиняева?

Нового Зачиняева не было, а тот, прежний Зачиняев ждал ее у дома и, не успела она подрулить, сказал:

— Поедемте быстро. Здравствуйте. Я вас узнал по машине. Как поедем — на вашей, на моей?

Они влетели вдвоем в стеклянный вестибюль больницы, потом еще шли коридорами, поднимались в грузовом лифте вместе с санитарами, тащившими пустую каталку. И еще кого-то искали — в кабинетах, в ординаторской. Нашли.

— Да, все правильно,— сказал молодой врач.— Ничего страшного. Он у нас. Сосудистый спазм с потерей сознания. Странно, это случается только в молодом возрасте, до сорока. Его нашли ночью на улице, на скамейке.

— Где? Где? В каком месте?

Врач посмотрел на Нину.

— Не могу вам точно сказать, да это, видимо, не имеет значения, по крайней мере, для нас. Повторяю, ничего страшного, изменений я не вижу. Полежит денька три. Где-нибудь к началу той недели...

— Я должна его увидеть!

— Вы знаете, сейчас у нас неприемное время... Я вам повторяю...

— Я прошу вас! Это важно для него!

— Вы находитесь в больнице,— сказал врач.

— Я должна его видеть! — и Нина под взглядом врача, не дав ему опомниться, толкнула дверь, отделявшую часть коридора, шагнула за ее порог и пошла, пошла неудержимо.

Виктор Алексеевич лежал в обычной палате, под серым больничным одеялом, неподвижный.

Нина стояла над ним, пока он не открыл глаза.

Он пошевелил губами:

— Я умер?

— Нет,— сказала Нина.

Фильмография

«Мосфильм» (СССР) — «Баррандов» (ЧССР), при участии ДЕФА (ГДР) и «Фафим» (СРВ)

«Битва за Москву»
Фильм второй — «Тайфун», 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 10 ч.
Автор сценария и режиссер Ю. Озеров. Операторы И. Черных, В. Гусев. Художники А. Мягков, Т. Лапшина. Композитор А. Пахмутова. Звукооператоры В. Шмелькин, В. Торохов. Дикторы В. Тихонов, А. Карапетян.
Роли исполняют: Я. Трипольский, М. Ульянов, А. Голобородько, Б. Фрейндлих, Н. Засухин, А. Никитин, В. Трошин, С. Микоян, В. Езепов, Ю. Будрайтис, М. Микивер, Г. Сайфулин, Л. Прыгунов, Н. Крючков, Ахим Петри, Эрнст Хайзе, Хельмут Хельсторф, Герд Хеннеберг и другие.

«Мосфильм» (СССР) — «Бояна» и Киностудия Народной Армии (НРБ), при участии В/О «Совинфильм» «Болгарияфильм»

«Берега в тумане», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария Б. Метальников, Анжел Вагенштайн. Режиссер Ю. Карасик. Оператор Пламен Вагенштайн. Художник Богоя Сапунджиев. Композитор Ю. Буцко. Звукооператор В. Шарун.
Роли исполняют: А. Кузнецов, Л. Филатов, И. Купченко, Л. Виролайнен, Борис Луканов, Стефан Данаилов, Таня Димитрова, Н. Олялин, П. Щербаков, А. Жарков, С. Юрский, М. Погоржельский, Б. Щербаков, Б. Токарев и другие.

Киностудия «Мосфильм»

«Из жизни Потапова», 10 ч.
Авторы сценария С. Иванов, Н. Скуйбин. Режиссер Н. Скуйбин. Оператор В. Алисов. Художник А. Борисов. Композитор Р. Леденев. Звукооператор Б. Венгеровский.
Роли исполняют: А. Филиппенко, Н. Пеньков, М. Глузский, Т. Догилева, А. Сафронов, Маша Кутахова, Т. Акулова, О. Мокшанцев, П. Махотин, М. Игнатова, Ю. Стосков, М. Бычков.

«Площадь Восстания» (по одноименной повести Ю. Яковлева), 8 ч.
Автор сценария Ю. Яковлев, при участии Б. Токарева. Режиссер Б. Токарев. Оператор Н. Немоляев. Художник Л. Кусакова. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Карасев.
Роли исполняют: Л. Гладунко, В. Симонов, С. Шакуров, Г. Высоцкий, В. Сафонов, Б. Химичев, М. Еремеев, Ш. Газиев, С. Баталов, П. Алексеев, О. Токарева и другие.

«Третье поколение», 10 ч.
Автор сценария П. Демидов. Режиссер И. Слабневич. Оператор С. Зайцев. Художник Г. Мясников. Композитор Б. Рычков. Звукооператоры В. Крачковский, С. Шокурова.
Роли исполняют: Л. Бакштаев, Г. Юшко, Л. Дребнева, А. Евдокимова, Ю. Саранцев, О. Голубицкий, М. Чигарев, В. Широков, Г. Качин, Володя Ажиппо.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) — Вьетнамская студия художественных фильмов (СРВ)

«Координаты смерти», 8 ч.
Авторы сценария А. Лапшин, Хоанг Тик Ти. Режиссеры С. Гаспаров, Нгуен Суан Тян. Операторы С. Филиппов, Дан Тху. Художники П. Пашкевич, Дао Дык. Композитор Е. Крылатов. Звукооператоры Б. Корешков, Нгуен Гу Кан.
Роли исполняют: А. Галибин, Вьет Бао, Т. Лебедева, Ле Ван, Ю. Назаров и другие

Киностудия «Ленфильм»

«Ради нескольких строчек» (по мотивам повести М. Алексеева «Дивизионка»), 8 ч.
Автор сценария А. Красильщиков. Режиссер А. Рогожкин. Оператор И. Багаев. Художник С. Романовский. Композитор А. Паулавичюс. Звукооператор Н. Астахов.
Роли исполняют: Н. Михайловский, Н. Попова, В. Олексеенко, А. Адасинский, В. Еремин, А. Грачев, Ю. Дубровин, А. Булдаков, В. Захарьев, С. Проханов.

«Рейс 222», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария и режиссер С. Микаэлян. Оператор С. Астахов. Художник Е. Урлина. Композитор С. Баневич. Звукооператор Г. Лукина.
Роли исполняют: Л. Полякова, Н. Кочнев, А. Колесников, А. Иванов, Н. Алешин, А. Бабанов, Е. Яхонтов, Г. Катющенко, В. Беккерис, Г. Карельский, В. Поляков, А. Силиньш, И. Скворцов и другие.

Свердловская киностудия

«Лиха беда начало», 8 ч.
Автор сценария Я. Филиппов. Режиссер В. Лаптев. Оператор А. Лесников. Художник А. Пичугин. Композитор Э. Богушевский. Звукооператор Г. Ерыканов.
Роли исполняют: М. Федина, Е. Антоненко, М. Зимин, В. Смирнитский, А. Домогаров, В. Талызина, А. Демьяненко, А. Новиков, В. Зайцев, М. Виноградова, А. Низовцев, А. Калашников, И. Шарапов, Е. Шемякина, С. Быстрицкий, О. Гущин.

Киностудия «Арменфильм»

«Танго нашего детства», 9 ч.
Автор сценария и режиссер А. Мкртчян. Оператор Р. Вати-

нян. Художники Р. Бабаян, Г. Бабаян. Композитор Т. Мансурян, Звукооператор Ю. Саядян.
Роли исполняют: Г. Новенц, Ф. Мкртчян, Э. Агамян, А. Гаспарян, Н. Багдасарян, С. Саркисян, А. Геворкян и другие.

Зарубежные фильмы

«Человек и его имя» (по одноименной повести Анны Зегерс), 8 ч.
Производство Телевидения ГДР.
Автор сценария Гельмут Рихтер. Режиссер Вера Лёбнер. Оператор Гюнтер Айзенгер. Художники Вольфганг Киль, Вернер Хенслер, Дитер Дёль. Композитор Уве Хильпрехт.
Роли исполняют: Ульрих Мюэ, Рольф Людвиг, Вальтер Юпе, Эберхард Кирхберг, Гезине Лаатц, Райнхард Михалке, Герри Вольф.

«Ничто не стоит на пути», 7 ч.
Производство студии художественных фильмов во Вроцлаве (Польша).
Автор сценария и режиссер Хуберт Драпелля. Оператор Яцек Корцелли. Художник Тадеуш Косаревич. В фильме использована музыка Кароля Шимановского.
Роли исполняют: Антонина Гордон-Гурецка, Тадеуш Янчар, Ирена Малькевич, Магда-Тереза Вуйцик, Эмир Бучацкий, Станислав Михальский, Поля Ракса.

«Мельница Кэлифара» (по мотивам одноименной новеллы Галы Галактиона), 7 ч.
Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Валериу Дрэгушану, Раду Анесте Петреску, Петру Майер Биану. Режиссер Шербан Маринеску. Операторы Кэлин Гибу, Драгош Пырвулеску. Композитор Нику Алифантис.
Роли исполняют: Ремус Мэрджиняну, Елена Албу, Василе Ницулеску, Дан Кондураке, Андрей Финци, Ион Маринеску, Жан Лорин Флореску и другие.

«Странствия Яна Амоса», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство киностудии «Барандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Милош Кратохвил, Отакар Вавра. Режиссер Отакар Вавра. Оператор Яромир Шофр. Художник Карел Лир. Композитор Отмар Маха.
Роли исполняют: Ладислав Худик, Яна Бржезинова, Марта Ванчурова, Зузана Циганова, Иржи Адамира, Микулаш Губа, Олдржих Кайсер, Цтибор Фильчик, Леопольд Гаверл, Радован Лукавский, Ота Скленчка, Мирослав Махачек.

«Наша дочь» (по произведению Гийома Ойоно-Мбиа), 8 ч.
Производство «ДК-7 Коммюникасьон» (Камерун).
Автор сценария и режиссер Даниэль Камва. Оператор Анри Чап. Композитор Андре-Мари Тала.
Роли исполняют: Станислас Авона, Элиз Атаньяна, Николь Окаля, Берт Мбиа, Даниэль Камва, Флоранс Ниасс, Патрисия Окаля, Бинту Диалло и другие.

«Смерть повстанца» («Партизан Севера»), 8 ч.
Производство «Продуктора Масатека, С. А.» — «Эстудиос Америка, С. А.» (Мексика).
Автор сценария Ксавьер Роблес. Режиссер Франсиско Герреро. Оператор Мануэль Техада. Композитор Рафаэль Каррион.
Роли исполняют: Хуан Валентин, Эрнесто Гомес Крус, Хорхе Умберто Роблес, Макария, Хосе Карлос Руис, Сильвия Манрикес.

«Альсино и Кондор», 7 ч.
Производство Национального института кино (Никарагуа) — Института киноискусства и кинопромышленности (Куба) — «Продуктора синематографика Латиноамерикана» (Мексика) — «Кинематографического объединения» (Коста-Рика).
Авторы сценария Мигель Литтин, Исидора Агирре, Томас Перес Туррент. Режиссер Мигель Литтин. Операторы Хорхе Эррера, Пабло Мартинес. Художник Эли Менс. Композитор Лео Брауер.
Роли исполняют: Алан Эскивель, Дин Стоквелл, Кармен Банстер, Алехандро Пароди, Делия Касанова.

«Пропавший без вести», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 5 ч.
Производство «Юниверсл Пикчерс» (США).
Авторы сценария Коста-Гаврас, Дональд Стюарт. Режиссер Коста-Гаврас. Оператор Рикардо Аронович. Художник Питер Джемисон. Композитор Вангелис.
Роли исполняют: Джек Леммон, Сисси Спасек, Джон Ши, Мелани Мэйрон, Чарлз Чиоффи, Дэвид Кленнон, Ричард Венчер, Ричард Брэдфорд.

«Следователь», 8 ч.
Производство «Тринакра фильм» — «ТФ 1 фильм продюксьон» — «Жэф Ревком» (Франция).
Авторы сценария Бернар Стора, Филипп Лефевр. Режиссер Филипп Лефевр. Оператор Жан-Поль Шварц. Художник Жан-Клод Галлуэн. Композитор Луи Бакалов.
Роли исполняют: Жак Перрен, Ришар Боренже, Даниэль Дюваль, Андреа Ферреоль, Жан Бенгиги, Майкл Лонсдейл, Патрик Шовель, Паскаль Пистаччо.

11 4 52

К нашим читателям

Вы получили по подписке или купили в киоске эту вторую в нынешнем году книжку журнала. Как видите, иным стал облик издания: увеличен формат, укрупнены шрифты, усилен справочный аппарат основных тематических разделов, введен второй цвет, а с ним появилась возможность пересмотреть и обновить некоторые принципы графической подачи и иллюстрирования статей.

Меняя оформление, мы стремимся, чтобы журнал «Искусство кино» по ритму, тону и монтажу приближался к уровню современного кинематографа. И сделанное в первых номерах года рассматриваем как пробу, как подготовку к дальнейшим изменениям облика издания, в которых просим вас принять участие.

Итак, мы ждем ваших отзывов о сделанном и предложений на будущее.

Надеемся, что наши постоянные читатели обратили внимание на увеличение числа статей обзорного характера, которые несколько потеснили рецензии на конкретные фильмы текущего репертуара. Прибегнув к такого рода «Разборам и размышлениям», мы полагаем углубить критическое исследование кинематографического процесса и охватить в нем возможно широкий спектр явлений. Насколько это удалось? Ждем ваших отзывов.

Введен ежеквартальный раздел «Переписка с читателями». Он появится в третьем номере и, рассчитываем, не пройдет мимо вашего внимания. Сообщите нам, чем его можно дополнить, как улучшить. Такая же просьба и по поводу нового ежемесячного раздела «События, факты, хроника».

По вашим многочисленным просьбам с первого номера журнала возобновлена фильмография.

И последнее, немаловажное.

В числе писем, поступающих в редакцию, не редки такие. Студент Киевского театрального института имени И. К. Карпенко-Карого А. Ящинин сообщает, что в столице Украины практически невозможно приобрести журнал «Искусство кино».

«Почему так происходит? — пишет наш корреспондент.— Спрос на журнал велик, мы, студенты, это хорошо знаем. Но далеко не каждый из нас может позволить себе годовую подписку. А купить один номер в месяц ни для кого не проблема. Поэтому мы заинтересованы в том, чтобы у нас была такая возможность, чтобы нам не приходилось охотиться за журналом.

Просим вас, если это возможно, ответить нам на страницах журнала».

Отвечаем. Киевское городское агентство «Союзпечать» заказывает для продажи в розницу всего 260 экземпляров журнала. Думается, для трехмиллионного города — маловато. Чуть больше, правда, чем в Одессе, но все же меньше, чем в Харькове.

А в вашем городе можно ли беспрепятственно купить журнал? Попутно напомним, что подписка на «Искусство кино» принимается всеми отделениями связи без ограничений, на любой срок и в течение всего года.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием

ФЕДОРОВСКОГО Федора Алексеевича, киноактера

С 75-летием

РЫБАКОВА Анатолия Наумовича, писателя,
кинодраматурга, лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

С 70-летием

КАЛПИНЯ Вольдемара Кришевича, кинодраматурга

С 60-летием

ЛИСЕЦКОГО Сергея Афанасьевича, кинооператора

СОБОЛЕВА Ромила Павловича, киноведа

С 50-летием

ВОЙТОВИЧА Евгения Константиновича,
организатора киносети и кинопроката

ГИЛЕВИЧА Феликса Ильича, кинооператора,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Ломоносовской премии

ПАУЛСА Раймонда Волдемаровича, композитора,
народного артиста СССР,
лауреата Государственной премии Латвийской ССР,
лауреата премии Ленинского комсомола Латвийской ССР

РОШАЛЯ Льва Моисеевича, киноведа

ФРЕЙМАНИСА Айвара Валдовича, кинорежиссера,
лауреата Государственной премии Латвийской ССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров
и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

11452

ВСЕСОЮЗНАЯ
орд. „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1986 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

ИСКУССТВО КИНО

Цена 1 руб. 30 коп.
Индекс 70402